

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año I. Núm. 2
2º Semestre 1995

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



MARÍA JESÚS RUIZ

LA TRADICIÓN ROMANCÍSTICA EN LA NAVIDAD DE JEREZ

ALFREDO ARREBOLA

EL VILLANCICO EN EL FOLKLORE Y CANTE FLAMENCO

MERCEDES GARCÍA PLATA

EL FLAMENCO MODERNO, CAMARÓN DE LA ISLA: ¿UN CANTAOR REVOLUCIONARIO?

JUAN DE LA PLATA

LA IMPORTANTE APORTACIÓN JEREZANA AL CANTE
EN LOS SIGLOS XVIII y XIX, SEGÚN "DEMÓFILO"

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA

IMPULSO CREATIVO DEL BAILE FLAMENCO

RICARDO RODRÍGUEZ COSANO

ANTECEDENTES DE LA SAETA POR SEGUIRIYAS

ANTONIO MURCIANO

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ DE LA ROSA "NIÑO MEDINA"

HEMEROTECA Y BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA: FERNANDO QUIÑONES

PAGINAS DE INFORMACION





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año I. Núm. 2 - 2º. Semestre 1995

SUMARIO

LA TRADICIÓN ROMANCÍSTICA EN LA NAVIDAD DE JEREZ María Jesús Ruiz	3
EL VILLANCICO EN EL FOLKLORE Y CANTE FLAMENCO Alfredo Arrebola	13
EL FLAMENCO MODERNO, CAMARÓN DE LA ISLA: ¿UN CANTAOR REVOLUCIONARIO? Mercedes García Plata	29
LA IMPORTANTE APORTACIÓN JEREZANA AL CANTE, EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX, SEGÚN "DEMÓFILO" Juan de la Plata	45
IMPULSO CREATIVO DEL BAILE FLAMENCO Teresa Martínez de la Peña	49
ANTECEDENTES DE LA SAETA POR SEGUIRIYAS Ricardo Rodríguez Cosano	53
POESÍA: JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ DE LA ROSA "NIÑO MEDINA" Antonio Murciano	65
HEMEROTECA Y BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA: FERNANDO QUIÑONES	67
PAGINAS DE INFORMACION	69
ALGO DE LO QUE SE HA DICHO SOBRE EL PRIMER NÚMERO DE LA "REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA"	73



REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA
Año I. Núm. 2 - 2º. Semestre 1995

SUMARIO

LA TRADICIÓN ROMANÍSTICA EN LA NAVIDAD DE JEREZ
María Jesús Ruiz 3

EL VILLANCO EN EL FOLKLORE Y CANTE FLAMENCO
Alfredo Arévalo 13

EL FLAMENCO MODERNO. CAMARÓN DE LA ISLA.
¿UN CANTOR REVOLUCIONARIO?
Mercedes García Plata 29

Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

Manuel Naranjo Loreto

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

José María Castaño Hervás

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. General Primo de Rivera, 7 y 8

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11480

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor.



LA TRADICION ROMANCISTICA EN LA NAVIDAD DE JEREZ¹

MARÍA JESÚS RUIZ

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

En mitad de las inclemencias de este final de milenio, a la balada tradicional le quedan pocos lugares donde vivir espontáneamente, hasta el punto de que en la mayoría del ámbito pan-hispánico apenas se mantiene en la memoria de los transmisores de mayor edad. Hay, sin embargo, unos pocos colectivos culturales donde el romance ha sabido aclimatarse a las nuevas necesidades expresivas, negándose así a su desfuncionalización y renunciando al olvido. Junto a determinados momentos de la vida tradicional de los sefarditas, las fiestas navideñas de Jerez y de algunos otros enclaves de la provincia de Cádiz (caso de Medina o Arcos) representan este privilegio. Las célebres *zambombas* son, como es sabido, el espacio que la tradición romancística se ha reservado aquí para sobrevivir y, en este ambiente festero, muchas veces asido al ritmo de la bulería, el romance resiste impávido y vital los embates de una civilización que en otros lugares menos privilegiados ha logrado exterminarlo².

Las líneas que siguen no pretenden dar noticia exhaustiva de la tradición romancística de la navidad jerezana, materia tan amplia que requeriría mucho más espacio del que disponemos. Quisiera, simplemente, espigar y analizar aquí unos cuantos aspectos -algunos algo controvertidos- que individualizan y definen la vida del romance en este contexto y, en todo caso, proponer al lector estudioso o interesado ciertas líneas de investigación aún por emprender y que la excepcionalidad de la tradición oral de esta tierra nos exige.

Según estos criterios, me parece oportuno dedicar unas palabras a la propia tradición, un concepto y un término manejado muchas veces con cierta indolencia, por lo que se impone una reflexión sobre su exacto significado, a fin de poder valorar el calibre de todas las manifestaciones que podrían caer bajo el calificativo de tradicionales. Seguiré luego exponiendo, en líneas generales, los tipos de canción tradicional que podemos encontrar en las popularísimas *zambombas* y, entre ellas, quisiera detenerme en los romances religiosos, a los que quizás no se les ha prestado suficiente atención desde el punto de vista literario. Por último, me gustaría reflexionar sobre las consecuencias concretas que el impulso a las tradiciones navideñas en Jerez, desde ciertos niveles de «oficialidad», está produciendo sobre sus canciones y romances.

Bajo el rótulo de tradicional solemos agrupar todos los textos recogidos de la tradición oral, sin que todos ellos sean específicamente tradicionales.



Desde los primeros estudios de Menéndez Pidal³, a principios de siglo, este corpus literario permite una distinción entre canción tradicional y canción popular, y la diferencia radica no en sus orígenes, sino en su forma de difusión y transmisión y, sobre todo, en la relación que los cantores-transmisores establecen con su propia expresión literaria.

Desde este punto de vista, puede decirse que tras todo texto recogido de la oralidad hay un autor originario y un largo proceso de popularización que, por los motivos que sea, ha hecho que el texto sea compartido por toda o por casi toda la comunidad hispánica. Ahora bien, el colectivo transmisor tiene dos opciones a la hora de actualizar un texto popularizado: repetirlo miméticamente, desde el reconocimiento de que esa obra no le pertenece, o hacerlo suyo, es decir, incorporarlo a su propia imaginación y re-crearlo, adaptándolo a sus peculiares circunstancias éticas y estéticas. Sólo cuando esto ocurre, cuando entran en juego a partes iguales la herencia y la innovación, lo que se recuerda y lo que se innova, podemos hablar de texto tradicional, vivo en variantes, capaz de aclimatarse a contextos humanos muy diferentes.

Lo específico, por tanto, de la canción tradicional es su apertura, su disposición a ser re-creada por colectivos muy alejados en el tiempo y en el espacio, manteniéndose idéntica y, al mismo tiempo, variando cada vez que es actualizada.

En el contexto festivo de la navidad jerezana encontramos que se cantan un enorme caudal de textos cuyo grado de tradicionalización es diverso.

Hay, por un lado, canciones líricas como la conocida *Calle de San Francisco*, *La madre abadesa*, *El jardín de Venus* o *Las doce palabras retornadas*, cuyo modo de actualización -desde el punto de vista textual- obliga a catalogarlas como populares. Son textos prácticamente cerrados y, en su cotejo con otras versiones de la comunidad hispánica, apenas ofrecen variantes. Su tradicionalidad -si es que cabe hablar de ella- se remite a la función festera que cumplen y, en todo, caso, a diferencias léxicas apenas relevantes.

Por otro lado, el caudal de lo tradicional transcurre en este colectivo por la vía de los romances, poemas narrativos de comprobada antigüedad y, sobre todo, de enorme variabilidad en la comunidad pan-hispánica.

La tradición romancística de Jerez ha llamado la atención de los investigadores por dos razones fundamentales: una es que, en este siglo, donde la agonía del romancero parece evidente, el contexto de la zambomba propicia una de las últimas pervivencias espontáneas del género. Para el transmisor jerezano, los romances no son recuerdo, sino actualidad constante, y esta circunstancia, como arriba decía, sólo es homologable con las que viven otros colectivos muy concretos y excepcionales: las comunidades sefarditas, por ejemplo, o algunos enclaves canarios, donde la tradición romancística se adscribe a momentos muy determinados de la comunidad transmisora⁴. En todo caso, en ninguno de estos ejemplos el repertorio romancístico que se actualiza llega a ser tan amplio como el jerezano. Y aquí radica la segunda peculiaridad de esta tradición navideña.

Las zambombas acogen no sólo textos religiosos, sino que, en igual o mayor proporción, aquí se cantan romances cuyos temas caen bastante lejos del carácter piadoso de estas fiestas. Aunque a nosotros nos parezca habitual, no deja de llamar la atención que una de las protagonistas preferidas de



las zambombas sea la dama que abusa de los favores sexuales del segador, o que la historia del cura que se finge enfermo y su criada se vocee con entusiasmo la noche de Navidad.

De dónde arranca y cómo se explica este paganismo de nuestras fiestas navideñas son preguntas nada fáciles de responder y, desde luego, exigirían mucho más espacio del que ahora tenemos.

Los romances profanos habituales en nuestras zambombas pertenecen a dos parcelas distintas del corpus romancístico hispánico. Según su origen, encontramos baladas tradicionales, es decir, documentadas en los Siglos de Oro y de probable origen medieval, como *Don Bueso*, *La bastarda y el segador* o *El quintado*.

Es cierto que de la historia de *La bastarda* no se nos conservan antecedentes en los siglos XVI y XVII, pero su pervivencia entre las comunidades sefarditas orientales parece probar su remota creación, y lo mismo se podría decir para *El quintado*. Por su parte, el origen del difundido *Don Bueso* deja constancia de los complejos cruces de tradiciones en los inicios del género. Con toda probabilidad, *Don Bueso* es una derivación de una balada alemana perdida, heredera a su vez de un poema austriaco del siglo XIII, el *Poema de Kudrum*: «Tan famoso como el poema de los *Nibelungos*, éste poema de *Kudrum* cuenta el cautiverio de la princesa Kudrum que, fiel a su prometido, soporta la esclavitud a la que la somete la reina Gerlinda. Kudrum pasa hambre, debe caminar entre la nieve y los helados vientos hasta el río, a lavar la ropa de su opresora y, en este trabajo, la sorprende su hermano libertador; ella, en un arranque de alegría, arroja al mar las ropas de la odiosa reina.»⁵. El primitivo poema daría lugar a una serie de baladas extendidas por gran parte de Europa (Alemania, Suiza, Holanda y algunos países eslavos y escandinavos), aunque fue el romance español el que con mayor fidelidad supo conservar las aventuras y la tonalidad del texto originario.

Junto a estos venerables romances, el repertorio de las zambombas acoge una buena cantidad de temas vulgares, narraciones tardías cuya composición se fecha entre los siglos XVIII y XIX y que, aunque han entrado de lleno en la cadena de la tradicionalidad, se apartan en algunos rasgos del romancero más antiguo⁶. Pertenecen a este grupo temas tan conocidos como *El cura enfermo*, *La mujer del molinero y el cura*, *La patrona y el militar*, *La adúltera del cebollero*, *La tonada de los huevos*, *San Pedro y el cordón*, *El mozo arriero y los siete ladrones* o *El vendedor de nabos*, por poner algunos ejemplos. Constituyen, por sí mismos, un curioso repertorio dominado por la tendencia a lo erótico-burlesco⁷ y, aunque pueden encontrarse en otros colectivos hispánicos, su frecuencia y popularidad en Jerez resultan muy notables.

Estos romances vulgares han encontrado su mejor caldo de cultivo en las *zambombas*, donde el desenfado y la burla se apropian del ambiente. A poco que se observe, comprobaremos que en ellos los héroes pierden el sentido hierático o trascendente de los romances viejos y optan por encarnar el lado más irrisorio de la imaginación. Aquí no hay valientes soldados, esposas fieles, ni cautivos libertados; los protagonistas son criadas desvergonzadas, adúlteras felices, monjas y sacerdotes lascivos o incluso santos que, como San Pedro, han bajado a la tierra a tomar el sol y disfrutar de la carne.



Lo sorprendente y lo rico de esta tradición navideña es que —pensémoslo por un momento— estos personajes conviven sin problemas con otros que, arraigados en la misma memoria y recordados por los mismos transmisores, representan el lado piadoso y devoto de la cultura occidental: son los protagonistas de los romances religiosos, a los que ahora quisiera referirme.

Como ya adelantaba, la tradición romancística religiosa ha sido, hasta el momento, poco atendida. La complejidad de sus orígenes y el hibridismo que muestran la mayoría de los textos parecen ser, en parte, responsables de este olvido, junto con cierto prejuicio que habla de la superioridad literaria del romancero profano. Sin embargo, ni los prejuicios deberían de arrinconar una parcela tan sugerente, ni ninguna otra razón ser obstáculo para apreciar los romances religiosos en lo que valen y en lo que pueden aportar al mejor conocimiento de la tradición.

La primera dificultad para acercarse a los romances religiosos es precisamente identificarlos, acotar el repertorio que constituiría el romancero sacro. Las dudas son muchas y valga una como ejemplo, planteada ante el corpus de romances jerezanos: ¿puede decirse que son romances sacros, por igual, el de *Tamar*, de origen bíblico, el burlesco de *San Pedro y el cordón* y el piadoso de *La Virgen y el ciego*? La respuesta inmediata es evidentemente que no. Y sin embargo, los tres, tan diferentes, abordan de una u otra forma un asunto relacionado con la religión e incluso con la misma Biblia.

Ante esto, la única opción es distinguir las baladas específicamente religiosas —pocas— de aquellas otras —muchas— que recogen motivos sacros o que, aun partiendo de un episodio religioso, orientan su interés hacia lo novelesco general o hacia la burla particular de tipos folklóricos. Si aplicamos esta medida encontramos que el repertorio romancístico religioso de las *zambombas* incluiría dos grupos de baladas: unas inspiradas en anécdotas de la vida de Cristo, fundamentalmente en su nacimiento y su infancia (*Buscando posada*, *La huida a Egipto*, *La Virgen y el ciego*, *Madre a la puerta hay un niño* o *La visita de la Virgen a Santa Isabel*); otras de carácter novelesco, cuyo paradigma quedaría muy bien representado por el popular *Marinero al agua*. Al margen de la tradición navideña hay, además, un pequeño repertorio de romances que recogen vidas de santos, y cuya mayor vitalidad se registra, hoy por hoy, en el ámbito infantil (*Santa Elena*, *Santa Catalina* o *Santa Teresa*).

Centrándonos en los romances religiosos cantados en Navidad digamos, antes que nada, algo sobre su origen. Los que recogen episodios del ciclo del nacimiento o la infancia de Jesús parecen basados, en su mayoría, en los evangelios apócrifos. De hecho, no existen en los llamados evangelios canónicos mención expresa a anécdotas o escenas de hondo arraigo en la tradición occidental, como la búsqueda de posada en Belén, la presencia de un buey y una mula o los milagros realizados por la Virgen y el niño a lo largo de su huida a Egipto. En los apócrifos, sin embargo, se documentan tales episodios, según la tendencia de estos textos a fantasear sobre la vida de Cristo y, sobre todo, a inventar noticias triviales, sensacionalistas y siempre sensibleras que encandilarán al pueblo e impresionarán el sentimiento y la fe.

La enorme difusión entre los siglos II y XIII de los apócrifos —pese a las prohibiciones de la Iglesia, que siempre condenó sus contenidos heréticos y



su constante entrecruzamiento con tradiciones orales diversas y con leyendas hagiográficas y piadosas facilitarían, sin duda, su aprovechamiento como fuente de romances. Además, dentro del mismo ámbito del romancero se irían creando otras muchas fábulas con Cristo y su Madre como protagonistas, encaminadas a conmover y adoctrinar al receptor cristiano en la práctica de la virtud. Para ejemplificar la complejidad genética de este tipo de romances puede servirnos muy bien la reconstrucción de los orígenes de *La huida a Egipto*¹⁰, en el que se cuenta el milagro realizado por la Virgen a un labrador piadoso, recompensado en su virtud al poder sembrar y recoger la cosecha en apenas un día.

El episodio de la huida de la Sagrada Familia a Egipto para librarse de las iras de Herodes apenas es una leve mención en el evangelio de San Mateo (cap. 2, 13-15), que por supuesto no recoge la infinidad de historias e intervenciones milagrosas que, después, la tradición ha ubicado en este relato. Sin embargo, los apócrifos ponen en este momento el mayor caudal de imaginación, plagándolo de milagros y escenas maravillosas que han alimentado durante siglos la devoción popular.

En concreto, el motivo de las piedras y el trigo procede del cap. 4 del *Libro sobre la infancia del Salvador*, aunque allí la siembra no sea de trigo, sino de garbanzos. Para atestiguar la veracidad de la historia dice el texto apócrifo como colofón que «hasta hoy, buscándolas con cuidado, se pueden encontrar piedras en el mencionado campo». La cosecha abundante que obtiene el buen labrador tiene antecedentes en el *Pseudo Mateo* (cap. 34) y en el *Libro sobre la infancia del Salvador* (cap. 3).

Pero además de esta dependencia de los apócrifos, *La huida a Egipto* muestra unas estrechísimas relaciones con diversos textos de la tradición oral, formulados como romances, leyendas y cuentos, y parece deber algo también a ciertas representaciones iconográficas.

Así, puede localizarse en el arte español de los siglos XIV-XVI un buen grupo de obras que recogen bien el milagro del crecimiento del trigo, bien la conversación de los soldados de Herodes con el labrador piadoso. Son ejemplos el Retablo de Santa María, en Trujillo, o el Retablo de San Juan, en Marchena, ambos de la segunda mitad del siglo XV.

En lo que respecta a su vertiente literaria, el relato se ha documentado como cuento tradicional en la zona de León y Zamora, así como en algunos enclaves catalanes, e incluso existen versiones portuguesas e hispanoamericanas¹¹. En todos los textos coincide el papel asignado a la Virgen: ella es la que toma la palabra, conversando con los labradores que la Sagrada Familia va encontrando; sin embargo, no es ella la que realiza directamente el milagro, ya que la Virgen suele dejar constancia de que es el Divino Redentor quien obra la maravilla. Este papel de intercesora entre Dios y los hombres relaciona el romance con el culto mariano medieval, en el que la Virgen asume sistemáticamente esta función.

Como puede verse, el romance de *La huida a Egipto* resulta un excelente testimonio no sólo de la riqueza literaria del romancero, sino también de su carácter esencial de literatura abierta, a lo que me refería al principio y que ahora quisiera retomar para hacer, así, una última reflexión.



Creo que ha quedado claro que lo peculiar de la tradición romancística jerezana no es el repertorio temático que acoge, sino la forma en que lo actualiza. La función lúdica y colectiva que da cohesión a las *zambombas* condiciona decididamente el modo en que los romances se cantan. Comparando las versiones romancísticas jerezanas con otras del norte de la Península es fácilmente comprobable que las primeras manifiestan una clara tendencia hacia la simplificación que no se aprecia en las segundas¹². En Jerez, los romances se actualizan quintaesenciados, desprovistos de todos los detalles que pueden retardar su canto, de manera que tal comportamiento tiene dos consecuencias claras: a) una es la tendencia hacia el lirismo y el progresivo alejamiento de lo narrativo, circunstancia directamente relacionada con la función festera que cumplen los textos y con su proximidad a la copla flamenca, breve por definición¹³; b) otra es la abundancia de versiones *vulgatas*¹⁴, es decir, textos donde la simplificación narrativa ha llegado a tal extremo que apenas admiten variabilidad, de forma que casi han pasado a ser textos cerrados y, como tales, sólo susceptibles de una transmisión popular. En esta clausura de los textos ha intervenido de manera decisiva el impulso que la canción navideña ha recibido en los últimos años por parte de organismos oficiales.

Para especialistas y aficionados la difusión en discos ha sido objeto de polémica. Así, se ha planteado y se ha discutido sobre la conveniencia o no de que estas publicaciones intervinieran de manera *artificial* en el proceso *natural* de la transmisión romancística. Creo que, a estas alturas, habría que abandonar la controversia y empezar a adoptar una perspectiva histórica que nos lleve a reflexionar sobre las peculiaridades de la tradición jerezana, teniendo en cuenta todos sus componentes, y sin entrar en juicios de valor sobre cada uno de ellos. El objetivo sería caracterizar la Navidad de Jerez como un territorio folklórico particular, en el que el momento también particular que vive está transformando profundamente sus tradiciones.

Es cierto y está absolutamente comprobado que la fijación textual de la materia tradicional produce un anquilosamiento de los textos. Hay suficientes testimonios que prueban que los transmisores, al recibir por escrito el romance, conceden al libro el criterio de autoridad, de forma que dejan de sentir el relato como suyo y no se atreven a re-crearlo, convencidos de que la versión impresa es «la buena». Los ejemplos son innumerables y, para muestra, valgan dos de este mismo siglo: uno parte de la versión estilizada que García Lorca realizó del romance de *Las tres cautivas* («A la verde, verde...»), la cual ha acabado por desterrar la variabilidad del romance, de forma que en toda la Península se canta invariablemente el texto lorquiano; el otro se refiere a la difusión impresa de textos tradicionales que se realizó en las escuelas españolas durante los años del Régimen, siempre dirigida y a veces manipulada por la Sección Femenina; sus consecuencias han sido, entre otras, la clausura operada en muchas zonas sobre el romance del *Conde Niño*, y la pérdida o las transformaciones inusuales en algunas comarcas del romance de *Delgadina*¹⁵.



A nadie se nos escapa que la publicación de los discos mencionados está produciendo en los transmisores jerezanos resultados parecidos. De hecho, en las últimas encuestas, no han sido pocos los informantes que han renunciado a recordar el romance tal cual lo aprendieron en su infancia, dando por «buena» la versión del disco y esforzándose por repetirla. No creo que haya que valorar este fenómeno negativamente. Es indudable que actualmente la fijación textual se está adueñando del repertorio de las *zambombas*, de manera que los textos pasan por un estado de clausura y su actualización es, sobre todo, repetición. Pero los caminos de la transmisión tradicional son inexcrutables, o por lo menos diversos y sorprendentes.

Teniendo en cuenta las saludables condiciones de vida del romancero en Jerez y la intervención ocasional en sus tradiciones de la cuña oficial, podemos aventurar varias posibilidades para el futuro romancístico:

a) En algunos casos, puede ocurrir que, de aquí en adelante, convivan versiones clausuradas por la fijación textual con otras que se independicen de tal fenómeno y continúen los procesos de variabilidad, abriéndose así un camino paralelo en la transmisión oral.

b) Puede ocurrir también que determinados romances queden definitivamente anquilosados en su forma *vulgata*, reduciéndose su transmisión futura a la pura repetición, tal y como, ahora mismo, revela la actualización normativa de *Don Bueso*.

c) Por último, cabe la posibilidad de que, en algunos casos, se inicie un proceso de re-tradicionalización¹⁶, es decir, que, pasados algunos años, se deseché el criterio de autoridad asignado a las versiones editadas y los romances vuelvan a incardinarse en el proceso de tradicionalidad, operándose en ellos nuevas variantes. No sería nada nuevo. Ocurrió, por ejemplo, con algunos de los romances que Lope de Vega insertó en sus comedias y aquí, en Jerez, lo hemos podido comprobar con algunas versiones de *Delgadina*¹⁷.

En definitiva, la intervención de la cultura *oficial* en la cultura *natural* no es nociva por definición, y los límites entre una y otra no están tan claros como a veces pretendemos creer.

Del entrecruzamiento de ambos cauces tenemos pruebas desde los Siglos de Oro hasta ahora, y cada vez que ha sucedido, la canción tradicional no ha salido ni perjudicada ni favorecida, sólo distinta. Todo esto quiere decir que la tradición, como la energía, no se crea ni se destruye, sólo se transforma. Los que estamos aquí y ahora tenemos el privilegio de asistir en directo a un proceso de transformación clave y creo que la única forma de beneficiarnos es contemplarlo serenamente y con imparcialidad.

Me gustaría abogar por una actitud positiva ante la tradición, mucho más sabia que cualquiera de nosotros. Momento es de desterrar el tono elegíaco por el que nos dejamos llevar cada vez que hablamos de ella. No lamentemos la pérdida de tiempos mejores. Antes -es cierto- había más romances, y también menos pan. Ahora y en el futuro hay y habrá menos hambre, y otros romances y la tradición -que no es sólo pasado- resistirá y se quedará aquí cuando nos hayamos ido.



NOTAS

- (1) Este artículo es una reelaboración de la conferencia que en la Navidad de 1994 pronuncié en la Cátedra de Flamencología y Tradiciones Populares de Jerez. Quisiera aprovechar el momento para agradecer desde aquí a Juan de la Plata y Manuel Naranjo ésta invitación a su casa, así como todas las atenciones que hacia mí han tenido desde su Cátedra de Flamencología, y les deseo de corazón que esta revista recién nacida cobre la fuerza y la vida que el flamenco y el romance tienen en Jerez.
- (2) De hecho, en la misma provincia de Cádiz se vivieron hasta hace bien poco diversos momentos en los que la balada romancística se manifestaba espontáneamente adscrita a diversas funciones. Así, en el Campo de Gibraltar, por ejemplo, los pescadores de atún que llegaban hasta la almadraba en embarcaciones sin motor acompasaban su remar con romances; en la misma zona, vecinos y familiares se reunían en Navidad para entonar viejas baladas en un rito similar a la *zambomba*, y que allí se conocía como *barrunto de nochebuena*. Vid. para ésto F. Vegara y C. Tizón, «Presente y pasado de las manifestaciones espontáneas del romancero en el Campo de Gibraltar», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero* (ed. de P. Piñero, V. Atero, E. Rodríguez-Baltanás y M^a J. Ruiz), Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 513-519.
- (3) Vid., entre otros, «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 55), 1972 (7^a ed.), pp. 52-87.
- (4) Las Islas Canarias son, hoy por hoy, uno de los espacios más privilegiados en lo que se refiere al mantenimiento de la tradición romancística. Su aislamiento de la Península y, a la vez, su papel mediador entre ésta y las tierras americanas ha dado a sus tradiciones un carácter especialísimo, que merece la pena conocer y admirar. Para este asunto, vid. M. Trapero, *Cultura popular y tradición oral. En busca de romances por La Gomera*, Sta. Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1989; y del mismo autor, *Romancero tradicional canario*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.
- (5) R. Menéndez Pidal, "Supervivencias del poema de Kudrum", en *Los godos y la epopeya española*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 1.275), 1969 (2^a ed.), pp. 89-173. Vid. también del mismo autor, "Los romances de don Bueso", en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 1.051), 1977 (3^a ed.), pp. 97-106.
- (6) Para los límites entre el llamado romancero tradicional y el vulgar tradicionalizado, vid. F. Salazar, «Un modelo no patrimonial: el romancero vulgar», en *El romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos. Actas del Seminario de la Universidad Internacional de Andalucía (Sede de La Rábida, 22-26 de agosto de 1994)*, ed. de V. Atero, Huelva, Universidad de La Rábida (en prensa).
- (7) Vid. un análisis de un grupo de versiones de estos temas en V. Atero y M^a Jesús Ruiz, «Erotismo y burla en el personaje romancístico bajoandaluz», *Forum* (Universidad de Colonia), en prensa.
- (8) La escasísima bibliografía sobre esta parcela del romancero apenas se remite a los trabajos de M. Trapero, que no obstante son un excelente punto de partida para empe-



- zar a remediar esta laguna. Vid., de este autor, *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, Madrid, Ediciones Nieva, 1990.
- (9) Vid. el interesante y bien documentado artículo de A. Lorenzo Vélez, «Los evangelios apócrifos en el romancero y cancionero tradicional», *Revista de Folklore*, 8, Valladolid, 1981, pp. 27-33.
- (10) El *incipit* más habitual con que este romance se documenta en la tradición de Jerez es "De Belén salió un niño / huyendo del rey Herodes". Vid. el estudio que sobre este tema en la tradición oral peninsular realizan F. Vegara y J.M. Fraile Gil en *Revista de Folklore*, nº 44 (Valladolid, 1984), pp. 45-52.
- (11) Vid. un ejemplo en J. Camarena, *Cuentos tradicionales de León*, vol. I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid y Diputación Provincial de León, pp. 292-293 y 434-435.
- (12) Vid. para ésto P. Piñero y V. Atero, «El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ob. cit., pp. 463-477. Un análisis de este fenómeno de la simplificación romancística meridional operado exclusivamente sobre el corpus jerezano puede verse en mi libro *El romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez, Caja de Ahorros de Jerez, 1991.
- (13) Vid. mi artículo, en colaboración con S. Bonet, «Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ob. cit., pp. 637-645.
- (14) Vid. D. Catalán, *Catálogo General del Romancero. Teoría general y metodología*, vol. I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984, pp. 26-37.
- (15) Algunas observaciones sobre las consecuencias que la labor «pedagógica» de la Sección Femenina tuvo sobre el romancero tradicional pueden verse en V. Atero, «El romancero infantil. Aproximaciones a otro nivel de la tradición», *Draco. Revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz*, nº 2 (1990), pp. 13-34.
- (16) Vid. para estos casos D. Catalán, *Catálogo General del Romancero*, ob. cit., pp. 32-34.
- (17) V. Atero y M^a Jesús Ruiz, «El romancero en el bajo sur peninsular: una versión distinta de *Delgadina*», *Draco. Revista de Literatura Española de la Universidad de Cádiz*, nº 1 (1989), pp. 37-50.



*En Jerez, villancicos y romances
se entremezclan en las fiestas de
las populares zambombas.
En la foto, el Coro de la Cátedra de Flamencología, en 1983.*



EL VILLANCICO EN EL FOLKLORE Y CANTE FLAMENCO

ALFREDO ARREBOLA

AULA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

1. Introducción. Un concepto general nos dice que el villancico es una forma poética paralela a la "dansa" provenzal o al "virelai o chanson balladée" francés. El villancico comienza en España a partir de la Edad Media, donde era la canción popular más típica; en el siglo XVI, pasa a ser la forma más abundante de la canción lírica. Mantiene su apogeo durante la época barroca para luego más tarde decaer. Proceso normal en la literatura. El villancico se encuentra escrito en versos octosílabos o hexasílabos, distribuidos en dos partes:

- a) el ESTRIBILLO, que consta de dos o cuatro versos;
- b) el PIE, estrofa de seis o siete versos, en la que los últimos han de rimar con todo el estribillo o con su parte final. A todo lo largo de la composición se van repitiendo el mismo estribillo y pie, que en cada nueva estrofa es diferente. Pongamos, al menos, un villancico de Cervantes:

En los estados de amor,
nadie llega a ser perfecto,
sino el honesto y secreto.

Para llegar al suave
gusto de amor, si se acierta,
es el secreto la puerta,
y la honestidad la llave;
y esta entrada no la sabe
quien presume de discreto,
sino el honesto y secreto..... (La Galatea).

El villancico en época de esplendor, se empleó tanto en temas devotos, de la Navidad preferentemente (téngase presente que sus antecedentes parecen ser los "cantos litúrgicos" de la Iglesia), como profanos, en cantares de pastores y zagalas en los que se trataba el tema de la belleza femenina o temas de la naturaleza. Juan Ramón Jiménez -como también los poetas del 27- cultivó el villancico:

Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

Palacio de encanto
el pinar tardío,



arrulla con llanto
la huida del río.
Allí el nido umbrío
tiene el verderol:
Verde verderol,
endulza la puesta del sol (J. Ramón Jiménez).

2. Navidad Flamenca.

¿Qué expresa el cante flamenco? Todo. La noticia que, al correr de boca en boca, se desfigura y falsea; la que acaba de ocurrir bien a uno mismo, bien a los demás; comunica lo que pensamos, lo que pasamos; lo que sentimos y creemos. El cante flamenco es el portavoz del alma universal de Andalucía. Y en ese alma, popular más que ninguna, está también el sentimiento religioso. Seamos sinceros: lo religioso ocupa un puesto de honor. Pero la religiosidad andaluza no constituye un género especial, todo lo contrario. Es un sentimiento piadoso mezclado a todas las circunstancias de la vida. Por ello, es frecuente que elementos religiosos aparezcan en las coplas flamencas. Y uno de esos sentimientos de religiosidad está concretamente en la Navidad. No podemos olvidar que algunos cantes flamencos tuvieron su origen precisamente en la música religiosa de la iglesia católica. En esta misma línea está don Manuel de Falla en su obra "Escritos sobre música y músicos", cfr. Ed. Espasa-Calpe (Austral), nº. 950.

Ni la ciencia, ni la literatura, ni el arte pueden prescindir de las realizaciones, modestas en apariencia, pero importantísimas en su significación psicológica y cultural, que el pueblo ha logrado, no colectivamente, sino sirviéndose de guiones creadores especialmente aptos para las faenas científicas, literarias o artísticas que, precisamente por responder a las necesidades simbolizadoras y expresivas del "Alma Popular", cayeron en el anonimato.

Algo parecido les ha sucedido a los cantes flamencos por Villancicos, aunque no debe olvidarse que los "villancicos navideños" marcan la plenitud de la inspiración religiosa en la historia de los cantes flamencos.

Si otros aspectos religiosos representan residuos ancestrales y bastardos de panteísmo o formas corrompidas de cristianismo, los villancicos se caracterizan por su pureza cristalina y por la ternura de su inspiración. Todo es en ellos alada gracia y cálida humanidad. Los villancicos flamencos desbordan alegría y esperanza ante el suceso sublime y generoso del Nacimiento del Señor. Sus letras están entre las más bellas y conmovedoras. Se nutren de los Evangelios, incluidos los apócrifos y añaden, por su cuenta, episodios y circunstancias de extraordinaria fuerza poética. Es cierto que el cante flamenco supo asimilar todo el caudal lírico peninsular que desde lejanas épocas medievales cantaba la Navidad y formó con él un nuevo y fresco venero de limpias y flamenquísimas manifestaciones andaluzas de ese mismo sentimiento. Y por ello, no es raro encontrar por todos los "palos flamencos" las estrofas que venían del más viejo tronco de nuestra lírica nacional: el villancico. Desde siempre se ha tenido al villancico como "la más rancia manifestación lírica europea". Y la Real Academia de la Lengua lo define así: "Compo-



sición poética popular con estribillo, y especialmente la de asunto religioso, que se canta en Navidad y otras festividades". En esta definición podemos observar cómo ya de entrada la Academia insiste en su marcado carácter popular, y en algo que muchos desconocen, es decir, el carácter indistintamente religioso o profano del mismo, puesto que ambas facetas abundan en la conformación tradicional del villancico.

Y gracias al villancico -escribe el Profesor Buendía- podemos admirar la prodigiosa unidad de la poesía tradicional castellana, en la que la glosa sería sólo el metal del engaste y el villancico la piedra preciosa, que a fuer de ser pequeña y valiosa, necesita urgentemente ser engastada. Para que el villancico nazca y se haga la potente estrofa que todos conocemos fue necesario que en nuestros territorios peninsulares convivieran en perfecta armonía tres razas, tres culturas, tres religiones: la judía, la cristiana y la mora. (cfr. Revista "Candil", nº. 24). La historia del villancico en cuanto a sus contenidos temáticos resulta bastante confusa, No se puede olvidar que se trata de una poesía tradicional y de unos textos no fijados definitivamente por la escritura.

Se da también en los villancicos variantes de una misma letra. Y como afirma José Luis Buendía -cfr. "Candil", nº. 24- podemos incluso observar dos fenómenos que se dan en casi toda la lírica primitiva peninsular: el primero de ellos es que letras que no se han concebido con contenido religioso, sino como mero canto laico dedicado a la mujer, se carguen de espiritualismo "a lo divino" y con ellas se cante a la Virgen María o a cualquier otra advocación religiosa. Pero también existe el fenómeno contrario: el utilizar como tema profano alguno de los concebidos como materia religiosa. De aquí se deduce que resulta en verdad difícil saber cuándo estamos en presencia del villancico primitivamente navideño, aunque debemos suponer la existencia de gran cantidad de ellos, ya a partir del siglo XIII (etapa de enorme incremento en la espiritualidad peninsular), puesto que la liturgia de estos siglos adquiriría su representaciones plásticas y literarias más importantes en torno a los dos ciclos o Misterios básicos: Navidad y Pasión. Sin embargo, lo más frecuente son las contaminaciones temáticas entre asuntos profanos y religiosos. Creo que hasta el infinito se podrían citar ejemplos del paralelismo entre el villancico profano y el navideño, y como todas estas formas se adaptaron perfectamente en Andalucía a nuestra peculiar manera de concebir los fenómenos religiosos y poéticos. Y estos hechos tienen su razón de ser simplemente, en el sentido innato que tiene el andaluz de concebir la religión. Es una religión, es cierto, formada a su peculiar manera de ser, que es capaz de asignarla a todas las manifestaciones. Por ello, no cabe pensar en una irreverencia del andaluz ante el fenómeno religioso. Tanto es así que el andaluz se permite acercarse al Misterio, que canta con una gracia y sentimientos especiales:

María se está poniendo
un vestidito de novia,
que va a parir esta noche
un Niño como una rosa.



Seamos sinceros: la simple lectura de las composiciones populares revela que, en general, no sólo igualan, sino que, en ocasiones, superan a muchas de las debidas a plumas de poetas de fama. Para hacer una perfecta conexión de lo que significan los villancicos, y de modo especial en los cantos flamencos, hay que tener en cuenta que la "ternura", valor psicológico fundamental en las poesías en torno al Nacimiento; la "delicadeza", exigencia principalísima de las composiciones en que juega el sentimiento maternal; el "candor", prenda inseparable de toda vivencia religiosa de tipo superior; el "amor", como tributo, el más alto y noble del culto cristiano; son, globalmente consideradas unas y otras, de más elevado nivel en las "letras" populares que en las cultas. Y todos conocemos la profundidad de las letras/coplas flamencas, sobre todo cuando se refieren a manifestaciones religiosas.

El cante jondo, surgido de la miseria y de la marginación de unos desheredados de la fortuna, víctimas de la injusticia más flagrante, no podía permanecer insensible -afirma José Luis Buendía en "Candil". Noviembre-Diciembre 1982, n.º. 24- ante el hecho de los desequilibrios sociales que se producen en la celebración de estas fiestas, las cuales, al menos en teoría, deberían ser de hermanamiento y nivelación. Como no es así, la copla, desde el siglo XIX, lo proclama a los cuatro vientos.

La Nochebuena del pobre,
oír la Misa del Gallo
que mientras el rico se come. (A. Ferrán).

Copla que muy bien puede ser interpretada por el cante que es la columna vertebral del flamenco: la Soleá. Habría que oírsela a cualquier cantaor andaluz para percibir su interpretación. Y como interprete del cante, conozco bien estas circunstancias. Y es que no tiene sentido cantar al Niño Dios sin referirse a la pobreza de su nacimiento, indigencia que el propio Redentor asumiría voluntariamente hasta su muerte. La pobreza, por desgracia, está muy presente en la vida de los cantaores flamencos. Por otra parte, digámoslo en honor a la verdad, hace tiempo que la situación social del cantaor flamenco ha cambiado mucho, respecto a los años anteriores.

Muchos cantaores flamencos han cantado la pobreza del Dios que se hizo "Hombre", sólo por amor al hombre:

Hazle la cama a este Niño,
hacédsela con primor,
no se moleste señora
que mi cama es un jergón
y mi sitio está en el suelo
desde que nací,
y hasta el día en que me muera
ha de ser así.

El cante flamenco sabe hasta glorificar, sin titubeos, la pobreza del Dios hecho Niño que viene al mundo para soportar el hambre y el frío. Y ahí



encuentra la fuente de su inspiración para cantar -como un efecto contradictorio- por bulerías una copla que se ha immortalizado.

Madre, en la puerta hay un Niño,
más hermoso que un lucero,
diciendo que tiene frío,
porque el pobre viene en cueros.

Anda y dile que entre
y se calentará,
porque en esta tierra
ya no hay caridad.

Así pues, cuando algunos críticos literarios han motejado a la lírica nacional -de modo especial la andaluza- de huera, campanuda y falta de auténtica vibración íntima, aparte de la exageración que ello supone, han caído en vicio de parcialidad al considerar únicamente como válidas y dignas de entrar en cuenta las poesías de vates, cuyo nombre y renombre consta de modo fehaciente.

Sin embargo, podemos comprobar que las letras de los villancicos y tonadillas anónimos, cantados en iglesias y conventos por la multitud creyente de nuestros grandes siglos, la noche de Navidad, demuestran bien la hondura y plenitud de intimidad de la lírica popular española -de manera especial la andaluza- precisamente en la expresión de dos sentimientos conjuntos que son la flor de finura y delicado intimismo: el sentimiento religioso y el sentimiento maternal que se dan en los diversos estilos flamencos:

Igual que el pájaro al río,
le tengo yo voluntad
al pobre que en un pesebre
ha nació en el portal.

Hace tiempo tuve la suerte de recibir de manos de mi buen amigo y maestro el Profesor don Manuel Alvar, Catedrático y Académico de la Lengua, un precioso libro titulado "VILLANCICOS DIECIOCHESCOS". La Colección Malagueña de 1734-1790. Después de una lectura reposada y objetiva viendo qué significó el villancico en el pueblo malagueño, decidí acometer este trabajo: LA NAVIDAD FLAMENCA, pues a pesar de haber discos que tratan de la exaltación de los motivos navideños, estaban faltos de una representación adecuada a la importancia del tema, sobre que han pensado y sentido los cantaores de la Navidad. Las composiciones populares y flamencas sobre la Navidad revelan que no sólo igualan, sino que, en muchas ocasiones, superan -como ya hemos dicho-, a las escritas por poetas de fama universal. ¿Por qué es así? Porque el flamenco es una expresión popular, pero cargada de una sabiduría trascendental. No cabe la menor duda que, a la luz de la razón natural, la Navidad es un misterio. Así es. El misterio de Dios a orillas del gran silencio, que no consigue profanar el corazón ni la pluma, y que rescata siempre la poesía, más allá de las palabras. Y la poesía se expresa en



el cante a través de las coplas. Porque el cante es también poesía. Cuando la idea de Dios se licúa, Dios permanece intacto por inefable.

Al exponer mis ideas sobre la Navidad, no puedo -en modo alguno- olvidarme que soy español y "andaluz", porque estos dos adjetivos dicen mucho en la intención y expresividad del tema navideño. Pues no se podría explicar de otra forma la idiosincrasia del andaluz, ante la diversidad de estilos flamencos. Ser andaluz es una forma de sentir y obrar. Como andaluz y cantaor pienso que Dios opera en el silencio palpitante, como luz sumergida, y estalla intermitente en la sinceridad dolorosa de la búsqueda. Dios es, incluso donde no está. Dios no se esconde en la lejanía perseguible, sino que vive en las raíces de los ojos del alma. Raíces, a veces, amargas, pero nutricias de lo humano. Y una de las características del flamenco es llamar a Dios o a "su Dios" en lo más profundo de su cante:

Hablo con mi Dios y le digo
de noche, cuando entro en mi cuarto;
hablo con mi Dios y le digo
que mentira me parece
lo que tú has hecho conmigo. (Tientos)

Increpa, incluso, a Dios porque no sabe el porqué de su muerte "sin frío ni calenturita". ¡Qué maravillosa seguriya nos dejó el cantaor y poeta anónimo! Innumerables son las letras que nos van hablando de Dios. Y se aprovecha del tiempo navideño para llorar y reír con el Dios-Niño. Porque el andaluz -creo no equivocarme- es otro San Juan de la Cruz, que sube al Monte Carmelo con la alegría de que está viendo a Dios en la misma naturaleza. Tal vez se haya convertido, a veces, en un auténtico panteísta.

A través de los cantes flamencos -es una experiencia comprobada por mí- el hombre-cantaor manifiesta su agradecimiento a Dios por todos los beneficios recibidos día a día, o bien intenta alcanzar su liberación purificadora. Y hoy quizás más que nunca en que el teomorfismo de lo humano ha superado con creces el antropomorfismo de lo divino. No es que los cantaores flamencos se planteen estos problemas metafísicos, sino que es la vivencia cantaora la que les impulsa a sentir así. El cantaor lo expresa a su modo, no lo sabe decir de otra forma. Fue el mismo poeta Federico García Lorca quien dijo de Manuel Torre que "era el hombre de mayor cultura en la sangre", que él había conocido. Y Manuel Torre no sabía leer ni escribir.

Si en el Portal de Belén entonaron los ángeles el "Gloria in excelsis Deo", el cantaor flamenco ha sabido lanzar a los cuatro vientos su cante -como otro David- para emular a los cantores celestiales. Así Pericón de Cádiz canta por malagueñas:

Gloria a Dios en las alturas,
paz y alegría en la tierra
a toda humana criatura:
cese en el mundo la guerra
que el amor y la ternura
la ira y el mal destierran. (Malagueña del Mellizo)



Dije antes que no podía olvidar mi condición de andaluz, puesto que Andalucía ha entonado siempre sus mejores villancicos, campanilleros, nanas, etc., para celebrar y festejar la venida de Jesús a la tierra. ¡Y no digamos de los villancicos flamencos!. En toda la variada gama de cantes se ha acercado el hombre-cantaor a "su Dios". En cantes grandes y cantes chicos que ya nos estableciera, sin fundamento, el poeta malagueño José Carlos de Luna. Es decir, que Andalucía ha hecho una verdadera antología del cante, sirviéndose de los motivos navideños. Y no existe atrevimiento alguno en ello, puesto que la Iglesia aceptó y se sirvió siempre de los más dispares valores estéticos, enriqueciendo su patrimonio con el arte de todos los pueblos.

Por otra parte, la Navidad condensa en sus episodios una transida gama de emociones -alegría y júbilo, angustia y soledad, ternura y amor - que encuentran paralelamente en los distintos estilos del cante gitano-andaluz, tan rico en sentimiento, hondura y perfume, su expresión más certera y diáfana. Por su parte, el cante flamenco -creemos- adquiere su dimensión más profunda al impregnarse de emoción religiosa. ¿Cuándo mejor puede un hombre acercarse a la divinidad, que cuando le canta, con su alegría o pena?. Por mi propia experiencia puedo afirmar que es el mejor momento para que le hombre se identifique con la divinidad, que intenta buscar por todas partes. Comprendo que hablo desde el plano de mi creencia, pero en el fondo todo hombre cree "algo".

Andalucía entera ha cantado siempre a la Navidad. Desde Linares y Andújar, donde hay una riquísima tradición, hasta Ayamonte, el cante flamenco celebra la Navidad con sus cantes por villancicos, campanilleros, nanas, que están rebosantes de alegría. Incluso están hermanados. Todos los aficionados al cante saben que los villancicos cuentan con egregios nombres del cante. Los centros cantaores de estos estilos han sido siempre Sevilla, Cádiz y Jerez de la Frontera, aunque todas las provincias andaluzas han cantado al Niño Dios y con una forma especial y "distintivas" de cantar los villancicos, campanilleros y nanas. En Jerez cabría destacar a los hermanos Niño Gloria y La Pompei, así como al gran cantaor Manuel Torre. Las interpretaciones de Manuel Torre, en villancicos y campanilleros, se destacan por su "jondura y rajo" especiales.

Sevilla tuvo grandes intérpretes de los cantes navideños en las voces de Tomás Pavón y su hermana "Niña de los Peines", Manuel Vallejo, Antonio el Sevillano, Antonio Mairena y otros. Fue con Pastora Pavón "Niña de los Peines" con la que el villancico adquirió su máxima intensidad festera. Porque el Niño Gloria los interpretaba con dulzura, Manuel Torre con elevación de arte mayor, pero nadie acertó a infundirles la alegría, el movimiento, la gracia arrebatadora de "La Niña de los Peines".

En Cádiz habría que destacar a los cantaores Manolo Vargas, Pericón de Cádiz, Aurelio Sellés, "Niño Solano", Canalejas de Puerto Real... Los Cantes de Cádiz, con la gracia y fluidez que los caracteriza, han sabido dar a estos villancicos, la misma que a estos cantes les pertenecen. Tanto es así que cantan al Niño por todos los estilos: tientos, alegrías, malagueñas, peteneras, tanguillos, soleares y... ¡hasta martinetes!



Huelva ofreció su rancio y difícil fandango natural para cantar la presencia de Dios entre los hombres. Granada también ha sabido acercarse al Niño de Belén con sus antiguas cachuchas, tangos del Sacromonte, Mosca, donde los artistas granadinos celebran esta efemérides, mezclándolos a sus zambras. Y Córdoba echa sus cantes al Rey de los cielos, para agradecerle su estancia entre los hombres. Málaga despliega a los cuatro vientos sus policromados verdiales y canciones de cuna a aquel que siendo todo, se hizo nada para asemejarse a los humanos. Y Jaén y Almería canta a Dios, en la noche de la luz que iluminaría a la humanidad. Así es Andalucía.

Para un flamenco exigente, lo villancicos de Linares y Andújar suenan a folklore más que a otra cosa, es decir, constituyen un ejemplo de flamenco regional o relajado, vagamente influido por el flamenco auténtico que es el sevillano y gaditano. Pero no dejan de tener su importancia cuando se pretende hacer un análisis histórico-literario-musical de los cantes flamencos, relacionados con la Navidad. Para ser sinceros, y a la hora de enjuiciar el flamenco en la Navidad, hay que partir de la base de que el cante que más le va es la Bulería, Campanilleros y Nanas; pero sobre todo las Bulerías, por ser un cante eminentemente festero. Puede que el mismo hecho de la fiesta que se conmemora, haya contribuido a que se fijen más los cantes navideños en Villancicos y Bulerías. No olvidemos que en las Bulerías cabe todo, desde la tragedia hasta lo cómico. No obstante -ya hemos apuntado- los cantaores modernos han ensayado poner los temas de Navidad por otros estilos más serios: Malagueñas, Soleares, Serranas, etc. y ha sido un verdadero éxito. Tal sea debido a la complejidad del cante flamenco.

Debemos anotar un hecho bastante curioso, cuya explicación está en la historia y religiosidad del pueblo gitano, y es que el número de letras es innumerable, con la particularidad -y aquí está lo anecdótico- de que a la Virgen María siempre la consideran "gitana"; en cambio, a San José lo consideran como "payo".

Con las letras de los villancicos flamencos podría hacerse un voluminoso cancionero. El alma del pueblo andaluz se ve reflejada perfectamente en sus cantares. Así está demostrado históricamente. Y no puede negarse que en Andalucía -la tierra de María Santísima- los cantaores flamencos han puesto a los pies de la Virgen, San José y Niño Dios lo más bello de sus cantes. Hay una letra flamenca muy significativa que nos narra, precisamente, la generosidad divina con los hombres. Reza así la copla:

Esta noche ha de nacer
Manolito de Jesús
para morir por el hombre
enclavado en la cruz.

Este es -para mí- el sentido religioso, literario y musical de lo que significa la Navidad en el pueblo poeta por naturaleza: ANDALUCIA.



ANTOLOGIA DE LOS CANTES DE NAVIDAD

MALAGUEÑA DE ENRIQUE EL MELLIZO

De rodillas.....
vamos a hincaros de rodillas
ante ese nombre tan divino;
nombre sobre todo nombre
que del cielo nos vino.

(Pericón de Cádiz)

TIENTOS

De pureza da ejemplo,
aunque no necesitara
de pureza da ejemplo;
dos palomas le llevaban
al sacerdote del templo.

Dicen que son las palomas
estampa de la pureza,
imagen del limpio honor
y del querer con firmeza.

Si volaran hasta el cielo
las dos palomas con su murmullo,
cuántas cosas dirían de tu persona
con su arrullo.

Eres la rosa bendita,
eres la blanca azucena;
eres nuestra madrecita
que a todos nos cura
nuestra maligna pena.

(Manolo Vargas)

PETENERAS

Despertad, rudos pastores,
soy el arcángel Gabriel
y vengo para anunciaros
que en una cueva de Belén
ha nacido un zagal
que es el Mesías de Israel.



Gloria a Dios en las alturas,
paz y alegría en la tierra,
y a toda humana criatura:
cese en el mundo la guerra
que el amor y la ternura
la ira y el mal destierran.

(Pericón de Cádiz)

ALEGRÍAS

Y no ha tenido reparo
le dicen el Salvador,
y no ha tenido reparo
en nacer en una cueva
y en una cuna de palo.

Quel niño tiene frío
le dice el buey a la mula
y lo van a calentar
echándole su vagío.

Para acunar al niño
la mula gruñe
y el buey responde muge, que muge.

En un portalito oscuro
entre la paja y el heno
vino a nacer el Señor
entre una vaca y un mulo.

Una vaca y un mulo
me he equivocado
que era un buey y una mula
aquel ganado.

(Manolo Vargas)

VILLANCICO DE JEREZ (BULERÍAS)

Los caminos se hicieron
con agua, viento y frío.
Caminaba un pobre anciano
muy triste y afligido:
Gloria a su bendita madre ¡Victoria!
gloria al recién nacido, ¡Gloria!

Han llegado a un mesón
para pedir posada
y el mesonero ingrato
no ha querido dársela:
Gloria a su bendita madre ¡Victoria!
gloria al recién nacido, ¡Gloria!



Si tú traes dinero
toda la posada es tuya;
pero si no lo traes
no hay posada alguna:
Gloria a su bendita madre ¡Victoria!
gloria al recién nacido, ¡Gloria!
(Popular)

CANCIÓN ANDALUZA

Madre, en la puerta hay un niño
más hermoso que el sol bello;
y dice que tiene frío,
porque viene medio en cueros.
Pues dile que entre,
se calentará,
porque en esta tierra,
porque en esta tierra,
ya no hay caridad,
¡ay! ¡ay! ya no hay caridad.
Entró el Niño y se sentó,
y apenas se calentaba,
le preguntó la patrona
de qué tierra o de qué patria.
Mi Padre es del Cielo,
mi Madre también.
Yo bajé a la tierra,
yo bajé a la tierra
para padecer,
¡ay! ¡ay! para padecer..
Estando el Niño cenando
las lágrimas se le caen.
Dime, Niño: ¿Por qué lloras?
Porque he perdido a mi Padre.
Mi Madre, de pena, no podrá comer;
y aunque tenga gana,
y aunque tenga gana,
no tendrá de qué,
¡ay! ¡ay! no tendrá de qué..
Mi cama es el suelo
desde que nací,
y hasta que en cruz muera,
ha de ser así,
¡ay! ¡ay! ha de ser así.



ROMANCE

La Virgen va caminando,
caminito va,
caminando hacia Belén.

Como el camino es tan largo
que tienen que andar,
al Niño le ha dado sed.
No pidas, bien mío,
agua de beber,
que turbia el arroyo
la suele traer.

Baja del monte y no tardes,
baja Pascual,
y coge romero y miel,
romero y miel
y coge romero y miel.

Que antes que la noche venga,
baja Pascual,
quiero llegar a Belén
romero y miel,
quiero llegar a Belén.

NANAS

No me asuste a mi niño
que ya no viene la mora;
lo tiene su madre en brazos
y por eso ya no llora.
Duérmete, niño,
que tu madre te ampara
con su cariño.

En los brazos te tengo,
y me da espanto.
¿Qué será de tí, niño,
si yo te faltó?

BANDOLÁS

Y es sabio en astrología
de Persia viene a caballo,
su nombre, Melchor el Mago
viene a ver al Mesías
a pesar de sus muchos años.



Con un tropel de camellos,
es príncipe de Caldea,
lleva rumbo de Judea;
atado a un astro de fuego
Gaspar su testigo sea.

Color de noche morena
va el rey Baltasar,
sobre una jaca garena,
la estrella guiando va
señor de viento y arena.

SOLEARES

La sierra sierra que sierra
y por la cara el sudor
de Dios que trabaja y pena.

Patriarca San José
deje usted ya de serrar
que el Niño quiere dormir
para mañana madrugar.

¡Ay que distintos maderos!
La cuna de olivo verde,
la cruz de cipreses negros.

FANDANGOS DE HUELVA

Que no quiero sol ni luna,
ni faros ni candelitas
que para alumbrar tu cuna
sobra con tu lucecita
y estrella de la fortuna.

Tu luz por Belén,
camina lucero mío,
que un niño recién nacido
tiene la Blanca Paloma.
¡Y brilla más que el rocío!

Mi niño tiene un belén
de cartón, corcho y serrín,
la figura de oropel,
lo que más me gusta a mí
es la estrella de papel.



CAMPANILLEROS

A la puerta de un rico avariento
llegó Jesucristo y limosna pidió,
y en lugar de darle limosna
los perros que allí había se los azuzó;
pero sucedió
que al momento los perros murieron
y el rico avariento pobre se quedó.

Dos pastores corrieron a un árbol,
huyendo a una nube que se levantó;
cayó un rayo, a nosotros nos libre,
y a uno de ellos lo carbonizó,
pero al otro no,
que llevaba la estampa y reliquia
de la Virgen Pura de la Concepción.

Si supieras la entrada que tuvo
el rey de los cielos en Jerusalén,
que no quiso coche ni calesa
y sí un jumento que alquilado fue;
quiso demostrar
que las puertas divinas del cielo
tan sólo las abre la santa humildad.

TONÁS

Amapola de Belén
hoy con sangre se ha teñido,
porque Herodes el Cruel
ha degollado a mi niño.

¡Ay sordaíto, sordaíto...!
No le quite usted la "vía"
que es un pobre huerfanito
de una mujer que fue mía.

Mal fin tenga el celo,
degollar a los inocentes,
así lo permita Dios
que muera de repente.



VILLANCICO FLAMENCO

Cuando aquel niño lloraba
más hermoso parecía,
las lágrimas de sus ojos
en perlas se convertían.
Gloria a su bendita madre, ¡Victoria!
Gloria al recién nacido, gloria.

La Virgen estaba cosiendo
la ropita de la cuna;
los pañales los tejía
con rayos de clara luna.
Alegría, alegría, alegría,
alegría, alegría en Belén
porque esta noche ha nació
de una rosa este clavel.

La Virgen le daba el pecho
y el niño se sonreía,
y al bueno de San José
la baba se le caía.
La gloria, y a su bendita madre ¡Victoria!
Gloria al recién nacido, gloria.

Golondrina, golondrina
dónde has puesto tu nido:
en el portal de Belén
junto a ese rosal florido.
Alegría, alegría, alegría,
alegría, alegría en Belén
porque esta noche ha nacido
de una rosa este clavel.



Escena callejera de niños cantando villancicos.
Dibujo de Ortego (s. XIX).



EL FLAMENCO MODERNO, CAMARÓN DE LA ISLA: ¿UN CANTAOR REVOLUCIONARIO?

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA. PARÍS III

El jueves dos de Julio de 1992 el mundo del flamenco lloraba la muerte de José Monge Cruz, conocido artísticamente como Camarón de la Isla, el cantaor más popular de este último cuarto del siglo veinte. En seguida, los medios de comunicación se hicieron eco de este acontecimiento y al día siguiente el diario *El País* le dedicaba su primera página donde se podía ver una foto del cantaor con el título "Nace una leyenda gitana", el editorial lo calificaba de "Picasso del Cante" y en las páginas siguientes se le consagraban varios artículos cuyo título general era "Muere Camarón de la Isla, el cantaor gaditano que revolucionó el flamenco desde la pureza absoluta". Esta frase resume toda la problemática del Flamenco moderno y plantea tres interrogantes: ¿Cómo se puede entender el criterio de pureza al que se refiere este título? ¿Qué significa ser revolucionario en Flamenco? ¿Cómo se puede explicar la paradoja "ser revolucionario dentro de la pureza"?

Nuestra meta es, pues, proponer un intento de explicación de este criterio de "pureza" tan a menudo utilizado en el Flamenco, contestar a la pregunta ¿qué es ser revolucionario? sobre todo cuando este adjetivo se emplea en un contexto Flamenco y trataremos de aplicar estas conclusiones a la carrera de camarón de lea isla analizando su obra discográfica, un legado a la historia del Flamenco y el testimonio más seguro que nos queda.

Cuando se emplea el adjetivo "puro" al calificar un líquido o un gas, es para expresar la idea de que no contienen elementos extraños que puedan alterarlos, en sentido figurado, lo "puro" es lo que no tiene mezcla alguna, o sea que, tanto en sentido propio como figurado, se quiere significar que lo que se está calificando no contiene elementos ajenos. Ahora bien, si aplicamos este sentido al Flamenco, significaría que cuando un cante es puro es porque no ha recibido influencias o elementos extranjeros, es decir se hace referencia a un cante que sería fiel al modelo original, primitivo. Entonces, la pureza en el Flamenco sería ante todo una cuestión de autenticidad, de respeto de las normas establecidas por el modelo que serían el compás (1), la tonalidad (2), la letra y una temática que correspondan al estilo de cante (3) y la interpretación. Todo esto implica varias preguntas: ¿esta fidelidad y respeto de las normas significarían imitación absoluta o dejarían cierta posibilidad de creación dentro de las normas? ¿quién está capacitado para decir



si un cante es puro; o sea, si se respetan o no las normas?. En efecto, como lo vemos, esto requiere cierto conocimiento, cierta iniciación (4) que deben tener tanto el cantaor como el público que lo escucha y a quien se dirige, puesto que el cante es, ante todo, un medio de comunicación; pero de esto surge otra interrogación: ¿Qué es del Flamenco y de su criterio de "pureza", cuando el público se amplía y se compone de una mayoría de profanos, de no iniciados?

Por otra parte, es de notar que aplicar un criterio de "pureza" al Flamenco es ya en sí una contradicción cuando se sabe que es una expresión musical que nació de diversos orígenes (5) y cuya fuerza es justamente esa capacidad de asimilación de otras músicas (6). Cabe preguntarnos igualmente cómo se puede evaluar la fidelidad y la autenticidad respecto al modelo primitivo cuando se trata de cantes que durante casi un siglo y medio se transmitieron oralmente y cuyos primeros testimonios sonoros definitivos, o sea las grabaciones, datan de los años veinte de nuestro siglo (7). Como acabamos de exponerlo, determinar a qué corresponde el criterio de "pureza" en el Flamenco es muy complejo; y no hemos intentado aquí resolver este problema, tan sólo lo hemos planteado.

Tenemos que contestar ahora a la otra pregunta que hemos propuesto en la introducción, o sea ¿qué significa ser revolucionario en Flamenco?. El adjetivo "revolucionario" se emplea para significar que se ha operado un cambio, una mudanza en el estado de las cosas. Entonces, un "revolucionario" en Flamenco sería una persona que introduce un cambio en el producto, el cante, y este podría operarse en la interpretación, en la música o en el compás, pero habría que preguntarse si se puede seguir llamando "flamenco" al resultado de este cambio y qué ocurre respecto al criterio de "pureza". Por otra parte "esta mudanza en el estado de las cosas" podría intervenir en la difusión y no en el producto. En este caso el revolucionario sería el que saca el Cante Flamenco de los lugares tradicionales donde se produce, el que lo abre a un público más amplio y en este caso ¿cómo puede este artista "revolucionario" interesar a un público más amplio y no iniciado por una expresión musical que implica un saber, un conocimiento que excluye, en lugar de reunir, de abrir?.

Empezaremos a aplicar nuestra problemática a la carrera artística de Camarón, haciendo una panorámica de la etapa del Flamenco actual, que se inicia en los años cincuenta y en la cual se va a inscribir. Los historiadores del Flamenco suelen dividir los dos siglos que tiene de existencia en diferentes etapas, cada una iniciándose con un cambio respecto a la anterior.

Después de la etapa del "operismo" (8), los finales de los años cincuenta se caracterizan por una voluntad de volver a las raíces, de beber de nuevo en la fuente primitiva del Flamenco, para que la creación y expresión flamencas puedan tener un nuevo impulso centrado en unas bases más auténticas, o sea que se abre un período de restauración. Diversas manifestaciones como concursos (1956: primer concurso nacional de Cante Flamenco de Córdoba, inspirado en el concurso del Cante Jondo de 1922, organizado por Falla y Lorca); conferencias, homenajes, publicaciones (en 1954 se publica *Flamencología* del periodista argentino Anselmo González Climent y en 1963 *Mundo*



y formas del Cante Flamenco del poeta Ricardo Molina y del cantaor Antonio Mairena, dos obras de referencia en la crítica flamenca), grabaciones (en 1958 la casa discográfica Hispavox publica la primera *Antología del Cante Flamenco*) y creaciones de instituciones (creación a finales de los cincuenta de la Cátedra de Flamencología en Jerez) marcan un renuevo en el interés por el Flamenco. Toda esta enumeración de actos que acabamos de hacer traducen un reconocimiento institucional, social y cultural del Flamenco que implica también un cambio en el estatuto económico del artista flamenco, que podrá tener las mismas pretensiones económicas que cualquier otro artista y cuya carrera será administrada por un representante artístico.

En cuanto a los medios de difusión, van a suceder igualmente cambios importantes. Uno de ellos será el formidable desarrollo que va a afectar a la industria del disco a partir de los años sesenta. Con la llegada masiva de turistas a España que vienen a buscar sol y "tópicos" van a florecer los "tablaos" flamencos, que son herederos directos del "Café cantante" del siglo pasado, es decir un café con un escenario donde se producirá un espectáculo flamenco con cante, baile y guitarra. También se crea a finales de los cincuenta el festival flamenco. Se trata de un espectáculo que reúne a cantaores, bailaores y guitarristas, organizado al aire libre por entidades públicas, los ayuntamientos, o privadas, las peñas, y cuya meta es desarrollar el interés por la expresión flamenca, o sea desarrollar el círculo de espectadores con una difusión más amplia. Estos festivales veraniegos se harán sobre todo en Andalucía.

Con esta presentación que acabamos de hacer, vemos que se destacan dos tendencias de esta etapa moderna iniciada en los años cincuenta. Por una parte, se puede notar la voluntad, encarnada por las publicaciones, las antologías y los concursos, de instaurar cierto dogmatismo, de dejar bien establecidas las normas que no se pueden transgredir so pena de alterar la "pureza" primitiva del Flamenco, es decir que sería una tendencia conservadora y en este caso volveríamos a la pregunta inicial: ¿el respeto de las normas significa imitación o deja cierta posibilidad de creación?. Por otra, con la creación de los festivales, el desarrollo de la industria del disco y la aparición del "tablao", notamos una propensión, contraria a la anterior, a la ampliación de la difusión del Flamenco porque es una cuestión vital para él, ya que si el Flamenco quedara reservado para una minoría de iniciados significaría, a largo plazo, su conversión en pieza de museo o su muerte.

A la luz de las preguntas que acabamos de plantear, analizaremos la carrera de Camarón de la Isla, centrándonos ante todo en su obra discográfica, ya que, como señalamos anteriormente, las grabaciones constituyen un testimonio sonoro definitivo y un material de estudio, sobre todo cuando éstas son numerosas y abarcan un período preciso.

A pesar de que Camarón de la Isla realizara en 1968 una grabación con el guitarrista Sabicas (9) y otra con Antonio Arenas (10), el primer hecho importante en su carrera discográfica es su encuentro con Paco de Lucía y la grabación en 1969 de su primer elepé *Al verte las flores lloran* (11). Este disco abre un período que terminará en 1977 y que se podría llamar la etapa de la "colaboración especial" puesto que esta fórmula aparece en los nueve elepés



(12) que grabarán juntos; el padre de Paco de Lucía, Antonio Sánchez, se encargará de la producción y será también el autor de la mayoría de las letras (13). En este período, lo primero que llama la atención es el número impresionante de cantes grabados, noventa y uno, y la variedad de estilos: un martinete, nueve seguiriyas, nueve soleares, dieciocho bulerías, tres bulerías por soleá, una bambera, seis tientos, ocho tangos, un tango de Málaga, un polo, quince fandangos naturales, tres alegrías, una romera, una cantiña, un fandango de Lucena, un verdial, dos canasteras, una petenera, cinco fandangos de Huelva, una sevillana, tres granaínas, dos malagueñas, siete tarantos/tarantas, una minera, una cartagenera y cuatro villancicos. El que estos cantes fueran grabados (14) en el ambiente tradicional flamenco con cante, guitarras (15) y palmas y en un esfuerzo por abarcar la mayoría de los estilos del Flamenco, testimonian la voluntad del cantaor por buscar un reconocimiento de su saber, por un público no sólo aficionado sino entendido e iniciado al Flamenco. Lo que ocurriría con la concesión de dos galardones prestigiosos: en 1971 conseguiría el "primer premio en el concurso de Cante Jondo Antonio Mairena" y en 1976 el "premio nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera". Algunos ejemplos de cifras de venta (16) de estos primeros elepés evidencian la poca difusión que tuvo, en un primer tiempo, la obra de Camarón: 1.646 unidades vendidas de *Arte y majestad* (año 1975), 1.851 de *Caminito de Totana* (1973), 3.424 de *Cada vez que nos miramos* (1970). Pero no habría que reducir esta parte de la obra discográfica de Camarón a una mera antología de cantes para una minoría de entendidos, es decir un respeto del criterio de "pureza" que consistiría en la imitación de las normas establecidas. En efecto, esta joven pareja artística era capaz de buscar nuevos caminos en la expresión flamenca para crear dentro de las normas, entendiéndose creación como una ordenación diferente de los elementos existentes, que vamos a exponer. Señalamos antes que el encuentro del cantaor Camarón de la Isla con el guitarrista Paco de Lucía fue muy importante, no sólo para su carrera, sino para el Flamenco, ya que reunió a dos jóvenes artistas (17) con mucha potencialidad. El guitarrista había ya roto moldes en la expresión de la tradicional "guitarra de palo", supo darle al toque tecnicidad y virtuosidad. Gracias a él, la guitarra, que hasta entonces era un mero acompañamiento musical, adquirió autonomía para jugar su propio papel en un diálogo con el cante. En cuanto al cantaor, lo que llamó la atención de los flamencos de aquel entonces fue su conocimiento del cante a pesar de su joven edad (18). En su opinión de músico, el propio Paco de Lucía definía las cualidades del cantaor de la manera siguiente:

"En general, los flamencos no saben por qué cantan bien, pero el secreto y la fuerza de Camarón como artista era su capacidad para afinar. En todo lo que hacía, por muy difícil y disparatado que fuese, había afinación. La afinación es una ley física y estar dentro o fuera de ella lo marca una frontera de aire. Camarón sabía donde estaba esa frontera. Tenía un oído mágico." (19)

Un buen oído suele ser algo importante para cualquier músico, pero es una calidad imprescindible en Flamenco donde todo se aprende y se transmite oralmente. Además una entrañable complicidad unía a los dos artistas, tanto en el trabajo como en la vida:



"En su carrera, hay mucho de mis momentos de creatividad, pues para mí, era como cantar por su boca porque yo siempre fui un cantaor frustrado y en él encontré a mi héroe. José tenía mucho de músico, y eso no es frecuente entre los cantaores, pero yo, como guitarrista, tenía más facilidad para la composición y cualquier frase que me escuchaba la cantaba con placer." (20)

Por estas razones, es lógico pensar que este cantaor y este guitarrista no iban a limitar su participación al Flamenco, contentándose sólo con repetir e imitar lo que estaba ya establecido, sino que buscarían otras posibles formas de expresión. Un primer intento novador cuajó en un proyecto de cante nuevo al que la joven pareja dio el nombre de "Canastera". El crítico de Flamenco José Manuel Gamboa Rodríguez señala a este propósito:

"Musicalmente, la canastera se basa en un fandango de Huelva y está acompañado con un ritmo semejante al que Paco de Lucía utiliza en el final rítmico de la rondeña. Lo indiscutible es que la canastera fue un número muy popular, tanto que se llegaron a montar bailes con ella." (21)

Siguiendo el comentario de este crítico, la "canastera" es, pues, la reunión del fandango de Huelva y de un fandango de Málaga, dos modalidades con ritmo ternario, pero la originalidad de este cante no reside en su música o en su compás sino en su letra y en su interpretación:

Canastera, Antonio Sánchez, Paco de Lucía, (canastera) (22)

Alborea, alborea
tú eres el aire
que a mí me lleva.

Flamenquita tú que haces
tus canastitos en los puentes
siendo tan guapa y graciosa
por qué vives malamente.

Canastera, canastera, canastera

Ha de ser mi compañera
si me casara algún día
por to(d)os lo cuatro costa(d)os
gitanita y canastera.

Mi ma(d)re me pegó un día
y de mi casa me fui
y a la pobre ma(d)re mía
cuánto la hice sufrir.

Canastera, canastera, canastera etc..

En efecto, tanto las letras de los fandangos de Huelva como las de los de Málaga suelen tener una temática campera y un carácter descriptivo mientras que la segunda y la tercera estrofa de esta "canastera" utilizan una temática, la de los gitanos canasteros, más bien propia de los tangos canasteros. La



última estrofa, con su carácter intimista, la alusión al drama familiar y la evocación del culto a la madre, remite a la temática de las seguiriyas y de las soleares. Desde el punto de vista de la interpretación llaman la atención la introducción que el cantaor canta "a palo seco" (23) y la inserción de un estribillo entre las estrofas, cosa inusual en un cante flamenco donde se suele hacer un recital de cuatro o cinco coplas sin estribillo. Para concluir, notamos que la novedad reside ante todo en la voluntad de unir, tanto desde el punto de vista de la música como de la temática, distintos elementos de diversas procedencias en la expresión flamenca. Como lo recalca Gamboa, este cante fue un "tema popular" y podemos pensar que su éxito se debió a varias razones y entre ellas a su aspecto nuevo, al que el público pudiera asimilar y volver a cantar el estribillo y al que fuera un cante bailable.

En otras ocasiones, Paco de Lucía y Camarón volverían a tomar esta fórmula de introducir un estribillo entre las coplas; casi siempre se trataría de tangos (24), cante bailable que puede admitir este cambio sin que se alteren la música o el compás.

En conclusión, podemos decir que Camarón y Paco de Lucía no van a reformar estructuralmente el Flamenco sin embargo, estos intentos novadores, que son todavía muy tímidos y esporádicos, van a hacerlo más asequible para un público no iniciado y acostumbrado a oír otras músicas, entre otras la música ligera y la canción comercial. Paralelamente a estas grabaciones, Camarón seguiría su carrera artística trabajando en el "tablao" madrileño de Torres Bermejas y participando en los festivales de verano. Su éxito iría creciendo, así como la expectación y la nueva afición que iría despertando.

En 1979, la publicación de *La Leyenda del tiempo* marca un viraje decisivo tanto en la carrera artística de Camarón como en su obra discográfica, por una parte porque este disco concluye la etapa de la "colaboración especial" con Paco de Lucía abriendo otra nueva, y por otra, porque va a cambiar de colaboradores, en particular de guitarrista y de productor. Va a empezar a trabajar con el guitarrista, José Fernández Torres, conocido artísticamente como Tomatito, y Ricardo Pachón será el productor. En este disco, participará también a la guitarra Raimundo Amador, fundador con su hermano Rafael de lo que será más tarde el grupo de Flamenco-Rock, Pata Negra. Ricardo Pachón es sevillano y trabajó con varios grupos de Flamenco-Rock, que estaban muy de moda en aquella época, entre otros con el grupo Veneno, compuesto por los hermanos Amador y Kiko Veneno. Esto supone un cambio, porque Camarón va a colaborar con personas que no pertenecen al tradicional mundillo del Cante Flamenco sino que han estado y están en contacto con el mundo del Rock. En este disco, Camarón va a llevar a cabo los tímidos intentos novadores de su colaboración con Paco de Lucía, en particular el uso y abuso de los estribillos como en la música ligera o la canción de rock. También va a inspirarse de las novedades lanzadas por Enrique Morente en su elepé *Despegando* de 1977 pero va a ser mucho más audaz en la introducción de nuevos instrumentos, o sea la búsqueda de nuevas sonoridades, y en la utilización de textos de poetas en lugar de las letras tradicionales. Todo esto produce una mezcla insólita y va a dar lugar a unos cantes curiosos e interesantes que vamos a analizar.



"La leyenda del tiempo", que abre el elepé y que le da su título, son unas bulerías bastantes sorprendentes. En efecto, el compás va a ser marcado por la batería además de las tradicionales palmas, cosa que hasta entonces no se había visto en el Flamenco. Pero la herejía irá mucho más lejos ya que Camarón va a ser acompañado por otros instrumentos que la tradicional guitarra de palo, como la guitarra eléctrica, el bajo, el teclado eléctrico, o sea instrumentos que pertenecen al mundo del Rock y no al del Flamenco. La letra es un poema de F. García Lorca, pero no se trata del Lorca popular del *Romancero gitano* o del *Poema del Cante Jondo*, sino del de *Así que pasen cinco años*, mucho menos conocido del gran público y del medio flamenco en general.

Leyenda del tiempo, Federico García Lorca, Ricardo Pachón (bulerías) (25)

El sueño va por el cielo
flotando como un velero
nadie pue(d)e abrir semilla
en el corazón del sueño.

El tiempo va sobre el sueño
hundi(d)o hasta los cabellos
ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.

El sueño va por el cielo
flotando como un velero
nadie pue(d)e abrir semilla
en el corazón del sueño.

El tercer cante, titulado homenaje a Federico, empieza por una bulería clásica, pero al final, cuando ya se tiene la impresión de que se va a acabar, interviene un "solo" de batería, muy inesperado, que nos recuerda que la bulería se caracteriza por su compás compuesto de contratiempos de sincopas, al cual la voz del cantaor va a superponerse. Esta asociación de dos mundos antagónicos, la batería que remite al mundo moderno del Rock y la voz "a capella" que hace referencia a las primitivas tonás, aunque el compás sea diferente, por lo tanto un mundo tradicional flamenco, es bastante audaz. La letra es un montaje de varios poemas de F. García Lorca, esta vez, sacados de *Canciones* y de *Poema del Cante Jondo*.

Homenaje a Federico, Federico García Lorca, Ricardo Pachón, Veneno, (Bulerías)

En el olivarito
niña te espero
con un jarro de vino
y un pan casero.

Ay qué trabajo me cuesta (26)
el quererte como te quiero
con tu amor me duele el aire
el corazón y el sombrero.

Quién me compraría a mí



este cintillo que llevo
y esta tristeza de hilo
blanco pa(r)a hacer pañuelos.

Llevo el No que me diste (27)
en la palma de la mano
como un limón de cera
casi blanco.

Noche de cuatro lunas
y un solo árbol
en la punta de una aguja
está mi amor girando.

Bajo el naranjo lava (28)
los pañales de algodón
tiene verde los ojos
y violeta la voz.

¡Ay amor!
bajo el naranjo en flor.

El agua de la acequia
iba llenita de sol
y en el olivarito

¡Ay amor!
bajo el naranjo en flor.

Muerto se quedó en la calle (29)
con un puñal en el pecho
que no lo conocía nadie.

Otro cante que llama la atención es la rumba titulada "volando voy" ya que no recuerda la rumba flamenca clásica sino más bien los ritmos tropicales. Otra vez tenemos la introducción de instrumentos eléctricos que remiten a la música del guitarrista rock Manuel Santana. Los textos que son del grupo Veneno, exaltan la "marcha tropical". Al escuchar esta rumba, lo que se puede decir es que ya no tiene mucho que ver con el Flamenco tal y como lo conocemos, ni en su música ni en su letra.

Volando voy, Veneno, (rumba)

Volando voy
volando vengo
por el camino
yo me entretengo

Enamora(d)o de la vi(d)a
aunque a veces duela
si tengo frío
busco candela.



Volando voy
volando vengo
por el camino
yo me entretengo
Señores y señoras
sepan ustedes
que la flor de la noche
es pa(ra) quien la merece.

Volando voy
volando vengo
por el camino
yo me entretengo
Enamora(d)o de la vi(d)a
aunque a veces duela
yo no sé quien soy
ni lo pretendiera.

Volando voy
volando vengo
por el camino
yo me entretengo
Porque a mí me va
mucho la marcha tropical
y los cariños
en la frontera me van.

El último título del elepé es también muy sorprendente. Se trata de la famosísima "Nana del caballo grande" de Lorca cantada por Camarón con un acompañamiento de sitar hindú. Esta asociación, por lo menos insólita, tal vez quiere hacer referencia al origen indio de los gitanos y traduzca una búsqueda de identidad.

Nana del caballo grande, Federico García Lorca, adaptación de Ricardo Pachón (30).

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.

El agua era negra
dentro de las ramas
cuando llega al puente
se detiene y canta.

Quién dirá mi niño
lo que lleva el agua
con su larga cola
por su verde sala.



Duérmete clavel
que el caballo no quiere beber
duérmete rosal
que el caballo se pone a llorar.

En conclusión, podemos decir que estas novedades, que consisten sobre todo en la introducción de unas nuevas sonoridades y una nueva temática, manifiestan sobre todo el deseo de adaptar el cante a los gustos estéticos de nuestra época, de abrirlo a otro público y en este caso un público joven familiarizado con el Rock y a un público intelectual. No creemos que Camarón sea el único instigador de estas novedades que son el resultado de la colaboración entre las diferentes personas que se citaron anteriormente, sin embargo, el cantaor en tanto intérprete, se comprometió y llevó la responsabilidad de todas estas audacias. El disco tuvo una mala acogida inicial sobre todo por parte de los guardianes de la ortodoxia: la crítica flamenca (31), pero las cifras de venta (32), 5842 unidades vendidas, marcan una evolución respecto a la etapa anterior, o sea que sus autores alcanzaron en parte su meta.

En el período que va desde 1981 hasta 1992, la carrera de Camarón va a ser mucho más comercial que flamenca como la etapa anterior, lo que va a motivar una elección comercial en la interpretación. Basta con enumerar rápidamente los estilos de cante interpretados: una seguiriya, una soleá, una soleá por bulerías, veintitrés bulerías, cinco alegrías, una cantiña, once tangos, dos tanguillos, siete rumbas, dos fandangos naturales, un fandango del Niño Gloria, un fandango de Huelva, un fandango de Alonso, dos tarantos/tarantas, dos versiones de la "Tarara", una sevillana, para darse cuenta de la evolución. Lo primero que llama la atención, es la disminución del número de cantes grabados: cincuenta y cuatro en lugar de noventa y uno. Esta cifra se puede explicar por el que Camarón grabara menos que en el período anterior, siete elepés en lugar de nueve, ya que el tiempo que separa la publicación de cada uno es más largo para crear una espera y por lo tanto provocar un deseo de compra entre su público cada vez más numeroso, hecho que confirman las cifras de venta: 7.544 unidades vendidas del *Como el agua* (año 1981), 35.752 de *Te lo dice Camarón* (año 1986), 34.903 de *Flamenco vivo* (año 1987), 80.619 de *Soy gitano* (año 1989), 70.694 de *Potro de rabia y miel* (año 1992) (33). Es de notar también que se abandona la vertiente dramática del cante, como las seguiriyas, las soleares o los cantes de Levante, a favor de la vertiente festera, como los tangos y las bulerías. Por una parte, estos estilos se prestan mejor a la introducción de estribillos y de otros instrumentos de acompañamiento que la guitarra y las palmas, y por otra son más asequibles para un público profano y no iniciado, es decir que se produce una uniformización de los estilos de cante.

Si queremos resumir las innovaciones introducidas por Camarón entre 1979 y 1992, podemos decir que éstas no conciernen el cante propiamente dicho sino la envoltura musical del cante mediante la búsqueda de nuevas sonoridades con la introducción de nuevos instrumentos como la batería, la flauta, el bajo eléctrico, etc.... En efecto, Camarón no toca nunca al compás, es



decir la secuencia rítmica que permite identificar cada cante, porque es la referencia flamenca indispensable, cambiarlo significaría que ya no hace cante flamenco. Camarón, en su interpretación, va a despojar el cante de sus atributos propios de la fiesta familiar y de arte de iniciados, como la sobriedad del acompañamiento o la dificultad de comprensión de algunos cantes, para adaptarlo a los gustos estéticos de su época y así abrirlo a un público más amplio. A pesar de esto, sigue siendo fiel al Flamenco original gracias al compás, de ahí que se dijera de él que "revolucionó el flamenco desde la pureza absoluta". Vamos a estudiar dos ejemplos para aclarar esta afirmación.

El cante titulado "otra galaxia", sacado del elepé *Te lo dice Camarón*, es una bulería cantada sin guitarra. Esta interpretación remite a los cantes primitivos que se cantaban "a palo seco" como la toná o el martinete, pero la sobriedad y el carácter melismático de estos cantes hacen que sean difícilmente comprensibles por un público profano. En "otra galaxia", la temática de la fragua y de la errancia hacen referencia indiscutiblemente al martinete, pero al cantarlo con un compás de bulería, Camarón le da un impulso rítmico al cante que acentúan las palmas que se sustituyen al tradicional ruido del martillo sobre el yunque.

Otra galaxia, José Monje, Antonio Humanes, Alfonso Fdez. Moscoso, (bulerías).

Soy fragüero, soy fragüero
yunque, clavo y alcayata. (34)

Cuando los niños en la escuela
estudiaban pa(ra) el mañana
mi niñez era la fragua
yunque, clavo y alcayata.

Yo me pregunto mil veces
mi paso por este mundo
a quién debo mis alegrías y mis penas
será al cielo o a la tierra
o a los senderos ocultos de la espera.

En mi sole(d)ad te espero
que cambien los caminos
de mis confusos sueños.

Porque no sé donde ir
si detenerme o andar
quiero irme a otra galaxia
pa(ra) encontrar la libertad.

Soy fragüero, soy fragüero
yunque, clavo y alcayata.

Me marcharé
donde se escuchen los rui(d)os



de los pájaros cantando
y del agua de los ríos.

Me llevaré conmigo lo que tengo
por fantasía a mi Gema, a mi Rocío,
mi Luis pa(ra) que mentarlo
quita el senti(d)o. (35)

Me senté bajo un olivo
y brillaban las estrellas
iban dejando el martirio
del peso de mis ca(d)enas.

Soy fragüero, soy fragüero
yunque, clavo y alcayata.

Se produce casi el mismo fenómeno para el cante titulado "campanas del alba" sacado de *Viviré*. La dureza primitiva de la seguriya está aquí matizada por el acompañamiento de la orquesta que recuerda la música de Manuel de Falla. Otra vez notamos la voluntad de facilitar la comprensión de este cante a un público profano, pero se respetan la temática y el compás de la seguriya.

Campanas de alba, Pepe de Lucía, (seguriyas).

Suenan
campanas del alba
en la plazuela
ay qué alegría de verte
aquí a mi vera.

A la Iglesia Mayor fui
a pe(d)irle al Nazareno
que me salvara a mi pa(d)re
y me contesto que no
que me dejaba a mi ma(d)re.

Tú alumbras mi alma
tú alumbras mi vi(d)a
tú eres la noche que ilumina mis sueños
tú eres mi vi(d)a.

La popularidad que supo ganar Camarón -llegó incluso a conseguir un disco de Oro por su elepé *Soy gitano*- gracias a sus grabaciones a lo largo del período que acabamos de estudiar, le permitió sacar adelante el cante de los lugares donde se producía tradicionalmente como los "tablaos" y los festivales, dando recitales en lugares reservados al rock o la música de masas como el Palacio de los Deportes (36) o el Rock Club (37) de Madrid, llegando incluso a exportarlo a París (38) o a Nueva York (39). Pero la gran revolución de Camarón no radica sólo en el haber sabido adaptar el Cante Flamenco a los gustos estéticos de su época, o sea modificar el producto, sino también en el haber acrecentado su



difusión abriéndolo a un público que, de lo contrario, lo hubiera ignorado totalmente, como lo recalca Francis Marmande en su artículo de *Le Monde*:

"Camarón de la Isla est l'idole d'une jeunesse qui a failli ignorer le Flamenco" (40)

o el mismo cantaor en una entrevista que le hizo Angel Alvarez Caballero:

" 'Creo que todo lo que he grabado tiene valor. ' ¿Todo incluso estas nuevas cosas de los últimos discos?. ' Bueno, sí, porque esas cosas atraen a los jóvenes, a gente que, si no, pasaría del flamenco, y que en algunos casos a partir de ahí pueden ir metiéndose más en esto'. " (41)

Con Camarón de la Isla, el Flamenco tuvo un reconocimiento y una consagración como elemento perteneciente al patrimonio cultural español que nunca había tenido antes. En efecto, en el vídeo musical (42) destinado a promocionar el pabellón español de la Expo 92 de Sevilla, se eligió un cante de Camarón para servir de contrapunto musical a las obras de Zurbarán, Velázquez, Goya y Picasso. Este hecho representaba una consagración de la popularidad del cantaor pero simbolizaba también que el cante de Camarón, por lo tanto el Flamenco, formaba parte del patrimonio cultural español.

DISCOGRAFÍA COMPLETA DE CAMARÓN DE LA ISLA.

ARCHIVO DE FLAMENCO: Camarón de la Isla con el Turroneo, guitarra: Antonio Arenas. EKIPO CDT-116-S.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Al verte las flores lloran", 1969, (5865026 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Cada vez que nos miramos", 1970, (6328003LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Son tus ojos dos estrellas", 1971, (6328021LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Canastera", 1972, (632876 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Caminito de Totana", 1973, (6328100 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Soy caminante", 1974, (8388221 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Arte y majestad", 1975, (6328166 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Rosa María", 1976, (6328191 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

El Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía, "Castillo de arena", 1977, (8383821 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Camarón, "La leyenda del tiempo", 1979, (8388322 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Camarón con Paco de Lucía y Tomatito, "Viviré", 1984, (8227193 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Camarón, "Te lo dice Camarón", 1986, (8268181 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Camarón con Tomatito, "Flamenco vivo", 1987, (8327832 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.



Camarón con The Royal Philharmonic Orchestra, "Soy gitano", 1989, (8420502 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Camarón, "Autorretrato", 1990, (8467062 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Camarón, "Potro de rabia y miel", 1992, (8467062 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.

Lo mejor de Camarón de la Isla, 45 T. 115 MH 922, 1971

El Camarón de la Isla, Sere...serenito, 1973, 6029174 PHILIPS-PHONOGRAM 45 T.

El Camarón con Paco de Lucía, "La Virgen María", 1974, 6029258 PHILIPS-PHONOGRAM 45 T.

El Camarón con Paco de Lucía, "A Belén pastores", 1974, 6029259 PHILIPS-PHONOGRAM 45 T.

Sabicas, RCA ND 74 612, 1970 participación de Camarón en "Entre Valverde y Huelva".

"Grandes fandangos gitanos", RCA CAS 248, Camarón interpreta el fandango "Si la luna se volviera".

Tomatito, "Rosas del amor", 1987, Hispavox, 56040211191, colaboración especial de Camarón en "Rosas del amor".

Tomatito, "Barrio negro", 1991, NUEVOS MEDIOS, 15 588 CD, colaboración especial de Camarón en "La voz del tiempo".

"Sevillanas", BSO POLYDOR 512 5591.

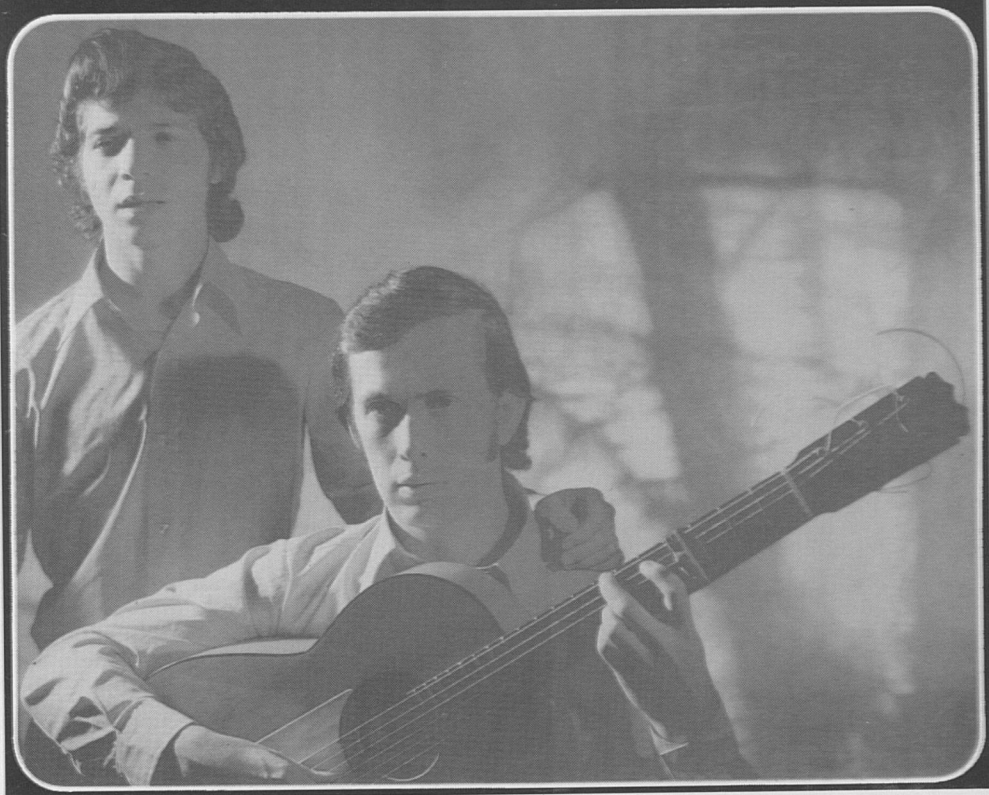
"Camarón nuestro", 1994, (526 187-2) PHILIPS.

"Nochebuena gitana con CAMARON y PACO DE LUCIA, con Manuel parri-lla, "La Macanita", Ramón de Algeciras, "Moraíto Chico" y Fernando el de "La Morena", PHILIPS (526 197-2).

NOTAS

- (1) El compás es la medida rítmica del cante, consiste en una estructura rítmica cíclica que permite identificar cada estilo de cante.
- (2) La tonalidad es el sistema de sonidos que sirve de fundamento a cada cante.
- (3) Por ejemplo, la seguriya es un cante dramático y su temática tradicional: persecución, encarcelamiento, muerte, drama familiar o amor infeliz, acentúa este dramatismo.
- (4) Cuando se habla de iniciación no es una mera palabra dada la complejidad del Cante Flamenco que incluye una cantidad impresionante de estilos diferentes y de variantes de estos mismos estilos.
- (5) Respecto a los diversos orígenes del Flamenco, remitimos a nuestro lector a dos obras que desarrollan esta problemática: FALLA, Manuel (de), *Escritos sobre música y músicos*; 4ª edición, Madrid, espasa Calpe, colección Austral, 1988. LEBLON, Bernard, *Musiques tsiganes et Flamenco*, Paris, Éditions l'Harmattan, études tsiganes, 1990.
- (6) Un buen ejemplo de esta capacidad de asimilación, es la incorporación al Flamenco, el "aflamencamiento" de los cantes americanos como la guajira, la rumba, la columbiana, llamados también "cantes de ida y vuelta".
- (7) Vamos a ilustrar esta observación con un ejemplo bien preciso. Cuando Tomás Pavón grabó hacia los años treinta el cante de la "debla", que es una "toná", o sea un cante melismático que se canta sin acompañamiento musical, donde apare-

EL CAMARON DE LA ISLA
CON LA COLABORACION ESPECIAL DE
PACO DE LUCIA





ce el estribillo misterioso de "Debluca Barea" entre cada recital de copla, nadie pudo afirmar si este cante era creación propia del cantaor, y si no lo era, en que fuente se había inspirado.

- (8) La etapa del "Operismo" también llamado "Opera flamenca" se inició hacia principios de nuestro siglo, sus dos figuras principales fueron Antonio Chacón y más tarde Pepe Marchena. Estos artistas sacaron el Cante Flamenco del lugar donde se producía habitualmente, es decir la taberna y el Café Cantante, y lo llevaron al teatro, adaptándolo a los gustos estéticos del público de aquella época acostumbrado a la Zarzuela y al cuplé. Los historiadores del Flamenco consideran este período como nefasto para el "verdadero" Flamenco ya que los cantes que se practicaban eran una mixtificación. Recordemos que en 1922, Falla y Lorca pretendían con el Concurso de Cante Jondo de Granada imponer el Cante Jondo, expresión, según ellos, de la raíz del "primitivo canto andaluz" frente a las imposturas.
- (9) Sabicas, RCA, ND 74 612, 1970, participación de Camarón en "Entre Valverde y Huelva".
- (10) ARCHIVO DE FLAMENCO: Camarón de la Isla con el Turronero, guitarra: Antonio Arenas. EKIPO CDT-116-S.
- (11) Para saber las referencias de los discos a los que nos referimos, remitimos a nuestro lector a la discografía completa al final del artículo.
- (12) Camarón con Paco de Lucía también grabará dos 45 T. de villancicos.
- (13) Los otros autores de las letras son Paco de Lucía, Fosforito y el propio Camarón.
- (14) Las grabaciones de estos primeros elepés se hicieron en condiciones técnicas muy rudimentarias ya que utilizaban un magnetófono de cuatro pistas.
- (15) En las grabaciones de los cantes festeros como las bulerías, los tangos y las alegrías, la segunda guitarra estaba a cargo de Ramón de Algeciras, el hermano de Paco de Lucía.
- (16) Las cifras que avanzamos se publicaron en 1992, doce días después de la muerte del cantaor, cuando estalló la polémica entre la familia de Lucía y la de Camarón a propósito de los derechos de autor. Las hemos tomado de un artículo de Nacho Saénz de Tejada, titulado "¿Cuánto vende una leyenda?" publicado en *El País*, el 2 de agosto de 1992. Este artículo señala igualmente que la obra de Camarón fue pirateada hasta la saciedad por ediciones recopilatorias, fundamentalmente bajo la forma de "cassetes de carretera" en la serie barata Smash de Polygram, lo que impide valorar realmente la difusión de la obra del cantaor.
- (17) En varias ocasiones vamos a poner de manifiesto la juventud de Camarón. Este cantaor nació en diciembre de 1950, tenía dieciocho años cuando grabó su primer elepé en 1969, pero ya era profesional desde los quince y era aficionado al cante y cantaba desde muy pequeño. En 1969, grandes figuras del Cante Flamenco como podían ser Antonio Mairena, Manolo Caracol o Fosforito tenían respectivamente sesenta y treinta y siete años. Paco de Lucía es tres años mayor que Camarón.
- (18) Antonio Villarejo dice de Camarón en el artículo que se le dedica en el *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco* de BLAS VEGA, José, RIOS RUIZ, Manuel, Madrid, Cinterco, 1988: "Cuando apareció, fue un verdadero bombazo por ser tan distinto y tan joven y con tan vieja sabiduría en su cante."
- (19) Paco de Lucía, "Te recuerdo como eras en el último otoño", En *La Caña*, n.º. 6 verano de 1993, pp. 4,5.
- (20) *Ibidem*, p. 4.
- (21) José Manuel Gamboa Rodríguez, "Cada día canta mejor", en *La Caña*, n.º. 6 verano de 1993, pp. 4,5.



- (22) El Camarón de la Isla de Paco de Lucía, Canastera, 1972, (632876 LP) PHILIPS-PHONOGRAM.
- (23) "A palo seco" es una expresión flamenca para decir que el cantaor canta "a capella", es decir sin acompañamiento musical.
- (24) Hacemos alusión más particularmente a los tangos titulados "Rosa María", en el elipé que lleva el mismo nombre, y a otros títulos "Mira que mira y mira", en Castillo de arena.
- (25) Sacado de: GARCIA LORCA, Federico, *Así que pasen cinco años*, Colección Temas de España, Madrid, Taurus, 1976, acto tercero, cuadro primero, pp. 91-92.
- (26) Sacado de: GARCIA LORCA, Federico, *Canciones, Poemas sueltos, Varia*, Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1973, Es verdad, p.50.
- (27) Sacado de: GARCIA LORCA, Federico, *Canciones, Poemas sueltos, Varia*, Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1973, Murió al amanecer p.83.
- (28) Sacado de: GARCIA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1977, La Lola, p.184.
- (29) Sacado de: GARCIA LORCA, Federico, *Poema del Cante Jondo, Romancero Gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1977, Sorpresa, p.159.
- (30) Sacado de: GARCIA LORCA, Federico, *Bodas de sangre*, 3ª edición, Colección Austral, Madrid, Espasa Calpe, 1975, Cuadro segundo pp.24-25.
- (31) La naturaleza y el funcionamiento de la crítica en Flamenco son algo muy difícil de definir al incluir elementos completamente heterogéneos. En efecto, se compone de los periodistas críticos del Flamenco, de los flamencólogos, de los cantaores conocidos y experimentados y de los aficionados en las peñas, lo deplorable es que lo esencial de la producción de esta crítica, cuando se trata de dar una opinión sobre el Flamenco contemporáneo, sea oral y no escrito.
- (32) Nacho Saénz de Tejada, "¿Cuánto vende una leyenda?", publicado en *El País*, el 2 de agosto de 1992.
- (33) PEREGIL, Francisco, *Camarón de la Isla, el dolor de un príncipe*, Madrid, El País-Aguilar, 1993, p. 192. Este libro recoge también las cifras oficiales publicadas por la casa de discos Polygram, doce días después de la muerte de Camarón.
- (34) alcayata: f, escarpia, clavo acodillado. (D.R.A.E.)
- (35) "el sentido" en Andalucía es sinónimo de "razón", como lo muestran las expresiones siguientes recogidas por Miguel Ropero Núñez, en su libro *El léxico andaluz en las coplas flamencas*, Sevilla, Alfar, 1984, "borrarse el sentío: perder la razón. volverse loco", p. 236, "perder el sentido: volverse loco", p. 238.
- (36) ESPINOLA, Paco, "Días de vino y de rosas", en *La caña*, n.º. 6, verano de 1993, pp. 23-24.
- (37) La actuación en el Rock Club de Madrid tuvo lugar el 16 de marzo de 1989. Angel Alvarez Caballero relató este recital en su artículo titulado "38 minutos de Camarón", publicado en *El País*, el 18 de marzo de 1989.
- (38) El diario francés, *Liberation*, del jueves 24 de marzo de 1988, dedicó a Camarón su primera página en ocasión de los tres recitales que daría en París los 24, 25 y 26 de marzo del mismo año.
- (39) GALILEA, Carlos, "A por la Gran Manzana", *El País*, 16 de julio de 1990.
- (40) MARMANDE, Francis, *Le Monde*, 25 mai 1989. "Camarón de la Isla es el ídolo de una juventud que pudo haber ignorado el Flamenco".
- (41) ALVAREZ CABALLERO, Angel, *Camarón de la Isla*, 24 de mayo de 1985.
- (42) RODRIGUEZ, Andrés, *Camarón de la Isla rompió el quejío*, Madrid, Nuer ediciones, 1992, p. 37.



LA IMPORTANTE APORTACIÓN JEREZANA AL CANTE, EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX, SEGÚN "DEMÓFILO"

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

En Sevilla y abril de 1881, está fechada la "Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Alvarez (Demófilo)", obra fundamental que inicia los primeros trabajos serios de investigación de nuestro cante y es la base de la moderna flamencología, la ciencia que bautizó el argentino, oriundo de San Roque (Cádiz), Anselmo González Climent, en 1955, casi tres cuartos de siglo después, como la que estudiaría en profundidad el arte flamenco andaluz. Y digo ciencia, porque así fué como deseaba que fuera, el propio "Demófilo", en su obra citada, al manifestar su interés porque la poesía del pueblo "se levante a la categoría de ciencia", ya que al publicar su magnífica colección de cantares "sólo se ha propuesto -decía- acarrear materiales para *esa ciencia niña* llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad".

Para llevar adelante su valiosísima obra sobre el cante flamenco, "Demófilo" se valió de dos informantes de su máxima confianza, conocedores totales del tema de su libro, como cantaores viejos que eran. Uno fué el celeberrimo Silverio Franconetti y el otro, el también profesional del cante, Juanelo, jerezano e hijo de otro cantaor del mismo nombre, Juanelo de Jerez. El sevillano Silverio no hablaría a "Demófilo" más que de sí mismo y de su propio cante, que no era poco; mientras que Juanelo le hablaría de su padre, así como de otros muchos cantaores, jerezanos o no, de los siglos XVIII y XIX, facilitándole la mayoría de las letras de cante y los informes necesarios para componer su libro; pudiendo "Demófilo", gracias a ello, publicar la primera lista fidedigna de cantaores profesionales, hecha pública hasta entonces.

Siempre que "Demófilo" se refiere al jerezano Juanelo, al que le estuvo en todo momento sumamente agradecido por su valiosa colaboración, en el libro, lo hace con un enorme respeto, anteponiéndole el calificativo de *célebre*, en el mayor de los casos. Y lo que cuentan a "Demófilo", tanto Silverio, como Juanelo, puede decirse que merece a don Antonio Machado y Álvarez la mayor de las garantías.



Y las primeras noticias que tiene "Demófilo" acerca de la existencia de cantes que se hacían sin música, las obtiene gracias a Juanelo, que se los canta para que pueda conocerlos. Por ello, el investigador sevillano afirma: "Sin guitarra también se canta, o mejor dicho, se cantaban las tonás y livianas, de que sólo hemos podido escuchar dos o tres, y esto en voz baja, al cantador que es ordinariamente conocido con el nombre de Juanelo el de Jerez, el cual hace algún tiempo que ha dejado de cultivar la afición por hallarse enfermo de la garganta. Según este cantador, que ha gozado a nuestro juicio, aunque este no es competente, de mucho y merecido crédito, el cante gitano es susceptible de una división, que no carece de verdadera importancia: lo que llaman los entendidos cante *para bailar* y cante *para escuchar*. A esta segunda clase pertenecen las livianas y las tonás..."

Para "Demófilo" también existe otra división: la de los cantes gitanos y la de los puramente andaluces. Esto no lo afirma abiertamente, pero con toda claridad alude a ello, cuando relaciona como cantes gitanos, los que él finalmente llama *soledades* y *seguidillas*; aunque otras veces los denomina soleares y *seguriyas*; amén de las *playeras*, la *toná*, la *liviana*, *deblas*, *carceras*, *martinetes* y, según añade, "los que encierran algún uso o costumbre o tradición propio de la raza gitana", refiriéndose a los llamados cantes de bodas, o *alboreás*. "El más gitano de todos ellos -asegura-, es la *seguidilla*" (*seguriya*, en caló). Aunque reconoce como "de más mérito" a la *liviana* y a la *toná*, "a las cuales -añade, y no olvidemos que escribe en 1881- apenas hay ya cantador que las meta el diente". También dice que los *martinetes* y las *deblas*, "apenas si son conocidos" de sus contemporáneos. Los cantes flamencos, o los más flamencos de todos, son éstos, porque en ellos "han venido a mezclarse o, mejor dicho, a amalgamarse y a confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza"; opinando "Demófilo" que "los cantes flamencos constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores". Opinión ésta, por otro lado, que luego han venido a confirmar todos los modernos tratadistas; especialmente los flamencólogos de esta segunda mitad del siglo XX. Los demás cantes que menciona don Antonio Machado y Alvarez, como la *caña*, el *polo* y las *peteneras* que, con la *serrana*, se solían cantar mucho en su tiempo, no dice que no sean flamencos -si entendemos *flamenco* como sinónimo de gitano, tal como lo entendía "Demófilo"-, pero tampoco asegura que fueran, en su origen, creación de la raza gitana o flamenca. Más bien se inclina a afirmar "que muchos atribuyen a los moros, aunque ninguno lo hace anterior a la época de Tío Luis el de la Juliana, rey de cantadores, que floreció en el último tercio del siglo pasado". Es decir, a finales del XVIII.

Tío Luis, al que "Demófilo" dá como cantador general - es decir que conocía y ejecutaba todo tipo de cantes, fueran gitanos o no- era un especialista de la *toná* y la *liviana*, según informara tal vez Juanelo a "Demófilo"; siendo creador de varias *tonás* y, concretamente, de las tres más importantes que han trascendido a nuestros días, aunque bien es cierto que conocida de muy pocos intérpretes modernos del cante: la llamada *Toná Grande*, la *Toná del Cristo* y la de los *Pajaritos*. Otros creadores de *tonás* fueron también





jerezanos, en su mayoría, de acuerdo con la información de Juanelo a Machado y Alvarez.

Pero sigamos con el cante, antes de pasar a la relación de grandes cantaores de Jerez que Juanelo aportó al libro de "Demófilo", y digamos cuan acertado era el criterio del padre de la flamencología, al afirmar: "Estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy -año 1881- en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe la palabra, o haciéndose *gachonales*, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco, como sinónimo de gitano..." Toda una profecía de lo que habría de pasar en el presente siglo.

Muchos son los cantaores profesionales que cita "Demófilo", siguiendo las informaciones de Juanelo el de Jerez, cuyo nombre y apellidos verdaderos continúa siendo un misterio, ya que lo único que sabemos de éste es lo que nos dice "Demófilo", ignorándose incluso si era o no de raza gitana. Hay que lamentar, a este respecto, que nuestro célebre investigador, más aficionado a recoger letras de cantes, que otros aspectos relacionados con el mismo, no tratara de aportar más datos, especialmente nombres y fechas, en relación con la extensa nómina facilitada por su informante. Hecha esta observación, el creador de los estudios flamencos parece que dá por sentado que el profesionalismo o, al menos, lo que se dice cantar para el público, bien en ventas o en colmados, debió empezar "a partir del siglo pasado", es decir el XVIII, "en cuya época -nos dice- se distinguió Tío Luis el de la Juliana, cantador muy general y que así se cantaba por polos y cañas, como entonaba unas seguidillas gitanas o una liviana y una toná, de esas que no se encuentran hoy ya en el mundo quien las cante ni por un ojo de la cara". O sea, que Tío Luis -al que yo prefiero llamar de la Jiliana o Geliana, porque he podido confirmar que en su tiempo, no existió en Jerez ninguna mujer, llamada Juliana, al menos que conste empadronada o figure en ningún documento público, civil o eclesiástico, mientras que sí existió un cante llamado Giliana-, parece ser que era el mejor, al ser calificado por "Demófilo", como "rey de cantadores".

A partir de aquí, Juanelo facilita al investigador sevillano toda una larga lista de nombres que, un siglo después, se nos antojan verdaderamente mitológicos, dentro de la historia del cante flamenco. Una importante lista que Machado no duda en incluir al final de su obra, tan relevante por otra parte y citadísima, posteriormente, por todos los investigadores que, de una forma o de otra, con mayor o menor acierto, hemos tratado de seguir sus pasos.

En esa lista, junto a trece cantaores de Cádiz, diez sevillanos, cinco de Sanlúcar, cuatro de El Puerto, tres de Puerto Real -entre éstos el celeberrimo Fillo, considerado cantaor generalísimo-, dos de la Isla de San Fernando -aunque cite a tres, pues incluye a María Borrigo, que dá como jerezana, en otra parte del libro-, otros dos de Morón y uno de Málaga, "Demófilo" encabeza la extensa nómina de "algunos notables cantadores de flamenco" con la más amplia relación de nada menos que treinta maestros primitivos del



cante de Jerez, artistas que se conocían entonces como naturales de Jerez de la Frontera; lo que indica, detecta y destaca muy a las claras la supremacía de la ciudad jerezana, en este arte, a lo largo de los siglos XVIII y XIX; épocas, en las que sin duda, como ocurriría luego a través del siglo XX, Jerez contribuiría con una más que importante aportación al cante, en cuanto a intérpretes se refiere. Filón artístico existente aún, asombrosamente apegado a la continuidad de la más ortodoxa tradición. Un caudal que no cesa de lanzar figuras, continuamente, al mundo de la interpretación artísticas del cante flamenco; cultivando sin cesar las propias raíces y el legado que históricamente han sabido guardar con el mayor celo.

La asombrosa nómina de cantaores jerezanos que "Demófilo" consigue de su informante Juanelo, es literalmente la que sigue: "Tío Luis el de la Juliana (siglo pasado) -reiteramos que, al escribir Machado a finales del XIX, se trata, en este caso, del XVIII), cantador general; Tío Luis el Cautivo, id.; Tía María "La Jaca", id.; Tío Vicente Macarrón, id.; Tío Juan Macarrón, id.; cantador general; Tío José Cantoral (principios de este siglo) -el XIX, por supuesto-; Tío Corro, id.; cantador generalísimo; Juan Cantoral (principios de este siglo) -el XIX-; Luis Jesús, id.; Juan de Vargas, id.; cantador general; Juan Bernal, id.; seguriyero; Curro Casado, id.; id.; Luis de Rueda, id.; id.; Cuadrillero, id.; id.; "El Proíta" (época del Fillo), cantador por tonás; Tío Manuel Furgante, id.; id.; Tío Diego "El Picaor", id.; id.; Tía "Salvaora", id.; tonás y livianas; Manuel Cantoral, id.; Rebolledo, id.; Mercedes "La Serneta", id.; Juanelo, id.; tonás y livianas; Curra "La Sandita"; "Salvaorillo"; "El Loco Mateo", seguriyero; "Carito"; "La Junquera", tonás y livianas; María "La Regalá" (posterior al Fillo); y Manuel Molina, generalísimo".

Indudablemente, faltan en esta lista algunos otros nombres de grandes maestros jerezanos del cante, pero a juicio de Juanelo, informante de "Demófilo", estos debieron ser de los considerados por él como los mejores. Nosotros podríamos añadir varios más, como Tío Perico Cantoral, iniciador de la saga de los Cantorales, -tres de los cuales aparecen relacionados,- que vivió en Jerez en 1783, donde consta empadronado en el primer padrón de gitanos mandado hacer por Carlos III. Así como otros nombres, realmente preclaros. No obstante, nos parece que, ya de por sí, es bastante interesante la aportación jerezana al cante, en el setecientos y en el ochocientos, tal como Machado la ofrece; lo que demuestra que Jerez debió ser, en dichas centurias, la fuente cantaora más prolífica, entre Cádiz y Sevilla.



IMPULSO CREATIVO DEL BAILE FLAMENCO

TERESA MÁRTINEZ DE LA PEÑA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA, UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

El flamenco es uno de los pocos bailes que muy cerca del siglo XXI, aún conserva el poder de seducción. Y es que, en algunos aspectos, todavía mantiene la fuerza vital primitiva, intensidad en el gesto, expresión corporal a tope, sabiduría en la forma de jugar con el ritmo, una serie de elementos raros muy valiosos que se aprecian al contemplar la danza en directo. Pero hay otro factor que solamente se percibe cuando uno se sienta lejos de ella a estudiar su trayectoria histórica.

Entonces se descubre que por encima de esas cualidades hay otra más, de gran envergadura. Es el impulso creador que posee, siempre activo, el cual reforma y actualiza el baile en el mismo grado que va evolucionando la sociedad y su entorno; de este modo se perpetúa.

Hay varios momentos donde se aprecia sensiblemente esa actividad, uno de ellos, el más brillante y peligroso a la vez, es cuando el flamenco, dejando atrás todos sus valores tradicionales, se lanza a la aventura de integrarse en el ballet. Sobre este fenómeno se centra el artículo.

Hacia los años veinte este género estaba pasando uno de los momentos más bajos de su historia, el cierre de los cafés cantantes había dejado a los artistas en la calle a merced de unas pocas fiestas reservadas, donde el espectador adolecía de auténtica afición, y unas Salas de Variedades que presentaban la última moda en danza moderna y *couplés*, recogiendo solamente algún número de baile nacional.

Sin embargo, por aquel tiempo, París, que conocía el flamenco y le fascinaba, era una puerta abierta al bailaor que la aprovecha, y así en esa ciudad, centro del arte y la cultura mundial, se va a operar la profunda renovación del estilo.

Los flamencos comienzan a actuar en locales parisinos, primero en solitario, en los Music-Hall, donde recogían todo tipo de atracciones exóticas y sobre todo originales.

Ante el éxito que obtienen, los empresarios se plantean sacar partido de aquellas danzas tan apetecidas y poco vistosas en los escenarios mundiales y así, idean presentar escenas completas de este baile, en la misma forma que se manifestaban en su ambiente natural, es decir, formando un cuadro, y ésto lo hacían ya en teatros más selectos. Es de esta forma, como el flamenco comienza a formarse en compañías, participando en el teatro a nivel superior. Desde luego, los componentes eran seleccionados entre los



mejores artistas. Figuras gloriosas del café cantante, pasan a engrosar las filas de estas representaciones.

Hay que decir que había un precedente en el cuadro flamenco, que años antes había intercalado Diaghilev en el hacer clásico de su gran compañía, y en 1914 se había estrenado en el teatro "Alhambra", de Londres, una obra de las mismas características, titulada "El embrujo de Sevilla", donde actuaron tres flamencos de primer orden: Faico, creador de la Farruca; Antonio el de Bilbao, excelente zapateador; y el maestro Realito, especialista en baile sevillano. Junto a ellos, aparecía ya la figura de Antonia Mercé, "La Argentina".

Era el inicio de una renovación más profunda. En realidad, en aquellos cuadros se bailaba el repertorio tradicional, interpretando cada figura su especialidad, siempre en la misma forma.

El impulso decisivo tiene que venir de fuera, en un artista que además de bailar flamenco, debía conocer también la danza clásica, tener experiencia en la coreografía, estar inmerso en el ambiente social de la ciudad, la única abierta a cualquier novedad artística y dispuesta a promocionarla.

Antonia Mercé es la figura que reunía todas esas cualidades. De niña se había formado en el ballet, interpretaba una extensa variedad de obras de compositores nacionalistas españoles, que ella misma compuso; residía en París desde muy joven; se relacionaba con figuras destacadas en el mundo del arte donde había conocido a Arnold Mecker, un hombre inteligente que más tarde sería su empresario. Además de tener una mente clara y ordenada, muy cerebral, era infatigable en el trabajo. En cuanto al flamenco, la mejor definición que puede darse sobre ella, sale por boca del maestro Fernando el de Triana quién dice: "... no solo es la mejor bailarina de teatro sino la mejor bailaora de bata".

Después de una cuidadosa preparación, en 1929 estrena en la Opera Comique de París la primera "Compañía de Bailes Españoles", una auténtica revolución de nuestro baile que proporcionará al flamenco nuevas posibilidades de expresarse desconocidas hasta entonces, al tiempo que le sacaba de la atonía en que estaba sumergido. En cuanto a su reivindicación social, también le saca del reducto localista para integrarlo en los grandes ballets europeos.

La obra estaba hecha, con sus ventajas y riesgos, porque el gran salto escénico que da, le transforma por completo. Deja de ser una danza individual para convertirse en colectiva; con ello pierde espontaneidad. Lo que antes era un baile de inspiración popular, pasa a ser elaboración culta de una minoría especializada. La labor del coreógrafo será independiente de la acción del bailarín y la existencia de un tema, previsto en el libreto, al que ha de acomodarse todo el elenco, agrava aún más el problema de libre inspiración, inherente al flamenco.

Pero lo que más le aleja de su raíz proviene de la forma musical que le acompaña, se sustituye la guitarra por orquesta, desapareciendo el acento y compás que identifica a este baile.

La compesación que recibe de la parte culta es una escenografía que ampara la acción y unos efectos espectaculares de luz que realzan la danza. El vestuario se enriquece, aparece la figura del diseñador, especialista en

La Argentina.





trajes de teatro que, en este caso, generalmente eran pintores relevantes que adaptan las últimas novedades de la moda al ballet. "La Argentina" por ejemplo, llevaba trajes de seda natural y gasa en tonos diluidos que jamás se hubiera puesto una flamenca, siempre aficionada a los colores vivos.

Otros diseñadores se inspiraban en motivos populares, transformándolos según su fantasía; por ejemplo, la escenografía y bocetos de trajes, que hizo Picasso para "El Sombrero de Tres Picos" de Leónidas Massine.

Ante la trascendencia del nuevo espectáculo, los bailarines coetáneos y otros que se van sucediendo, reavivan su impulso creativo y van aportando novedades, según su inspiración o temperamento. Así, Vicente Escudero se lanza por el camino de la estilización, transformando el baile en un juego de líneas quebradas. En cuanto a la música, llega a bailar al ritmo de dos motores e, incluso, en un espectáculo llamado "Ritmos sin música" baila sin ninguna apoyatura; solamente se oye el ruido de las uñas que hace chasquear, palmas y el crepitar de sus tacones sobre el entarimado.

Sin embargo aporta algo fundamental. En 1940 crea el baile de la Seguiriya que estrena en el teatro Español de Madrid, incorporando al baile un estilo que hasta entonces se había reservado el cante.

Carmen Amaya, la primera gitana que forma compañía, no se aviene a la transformación; desde luego tiene el mérito de haberla formado, cosa a la que no se atrevieron otros artistas; pero conserva íntegra la raíz gitana y sólo esto le justifica por completo, pues gracias a ella pudimos ver en escena el flamenco más estremecedor de todos los que se han dado.

Encarnación López "La Argentinita" renueva el ballet, añadiendo canto al espectáculo. Recogió letras de antiguas canciones populares andaluzas, como lo hiciera García Lorca; cantos que posiblemente acompañaron los primeros pasos de baile, todavía indecisos, del primer flamenco.

Montó el "Amor Brujo", obra que será la constante de toda compañía flamenca. La estrenó en el teatro "Español" de Madrid, en 1933, después de una audición en el teatro "Falla" de Cádiz. "El Café de Chinitas" y "Las Calles de Cádiz" son buenos ejemplos de cómo el flamenco tradicional estaba presente en toda compañía de ballet, junto a creaciones de libre inspiración.

Después de "Argentina", Mariemma es la segunda bailarina que parte del ballet clásico, para orientarse luego en lo español. Dicha característica es importante, ya que puede abordar la creación de sus obras, con mayor amplitud.

Tiene infinidad de creaciones, pero ajustándose al ballet en su sentido estricto, hay que decir que monta y danza los tres ballets fundamentales del flamenco: "Amor Brujo", "El Sombrero de Tres Picos" y "Carmen" de Bizet, siendo requerida en varias ocasiones por los centros europeos más importantes de la danza, como la "Scala" de Milán, Opera de Roma, Festival de Salzburgo, para hacer coreografías y bailar.

Remata su carrera artística con un gran ballet original, "Danza y Tronío", de gran envergadura, donde a la escuela bolera elaborada, añade con acierto el desgarro flamenco de taberna.

Pilar López, Rosario y Antonio forman una unidad estilística, en cuanto al carácter de sus ballets. Aportan, además de su arte, una riqueza coreográfica



incalculable. Abordan todos los temas españoles e incluso coreografías de música de compositores extranjeros, con pasos españoles. Es un avance más en las posibilidades que ofrece el ballet.

Los trato conjuntamente porque en ambos existe la misma dualidad creativa; por un lado se orientan hacia la línea del ballet internacional, mientras que en lo tocante al flamenco, hacen los cuadros más bellos de toda la historia. Cabales cien por cien. Vierten la savia flamenca en obras puras de ballet sin desvirtuar ninguna. Equilibrio perfecto, tocado por el "angel" que poseen pocos artistas.

Se pueden citar algunos ejemplos de esa dualidad apuntada: Pilar López crea "El Concierto de Aranjuez" sobre música culta, con una coreografía plenamente cortesana, y la antítesis son los Caracoles, donde el flamenco madrileño recoge todo el sabor auténtico del andaluz y la maja. Rosario crea el Taranto, un aire flamenco que ella monta por primera vez y, en contraposición, hace "El sortilegio de los collares", un prodigio de coreografía elaborada. Antonio, en el "Zapateado", de Sarasate, convierte el zapateado en una melodía clásica, al tiempo que monta por primera vez el Martinete con redobles de fragua, inspirados en lo más hondo del flamenco. En pareja, bailan el Zorongo, indefinible en cuanto a estilo, porque en él se funden todos los elementos andaluces, mientras el sello teatral se deja ver en la elegancia depurada del montaje.

Luisillo, María Rosa, Rafael de Córdoba, Roberto Iglesias, José Greco, son otros bailarines destacados que montan sus propias compañías y cada una de ellas añade alguna variedad interesante.

Pero han pasado veinte y hasta treinta años en algunos, desde que "La Argentina" montó el primer ballet. Desde entonces, la sociedad ha cambiado y el mismo ballet clásico tiene otra forma de hacer danza. El ballet flamenco también demanda nuevas técnicas y, así, estos bailarines cierran el ciclo de una etapa brillante que otra generación transformará a su manera.



ANTECEDENTES DE LA SAETA POR SEGUIRIYAS

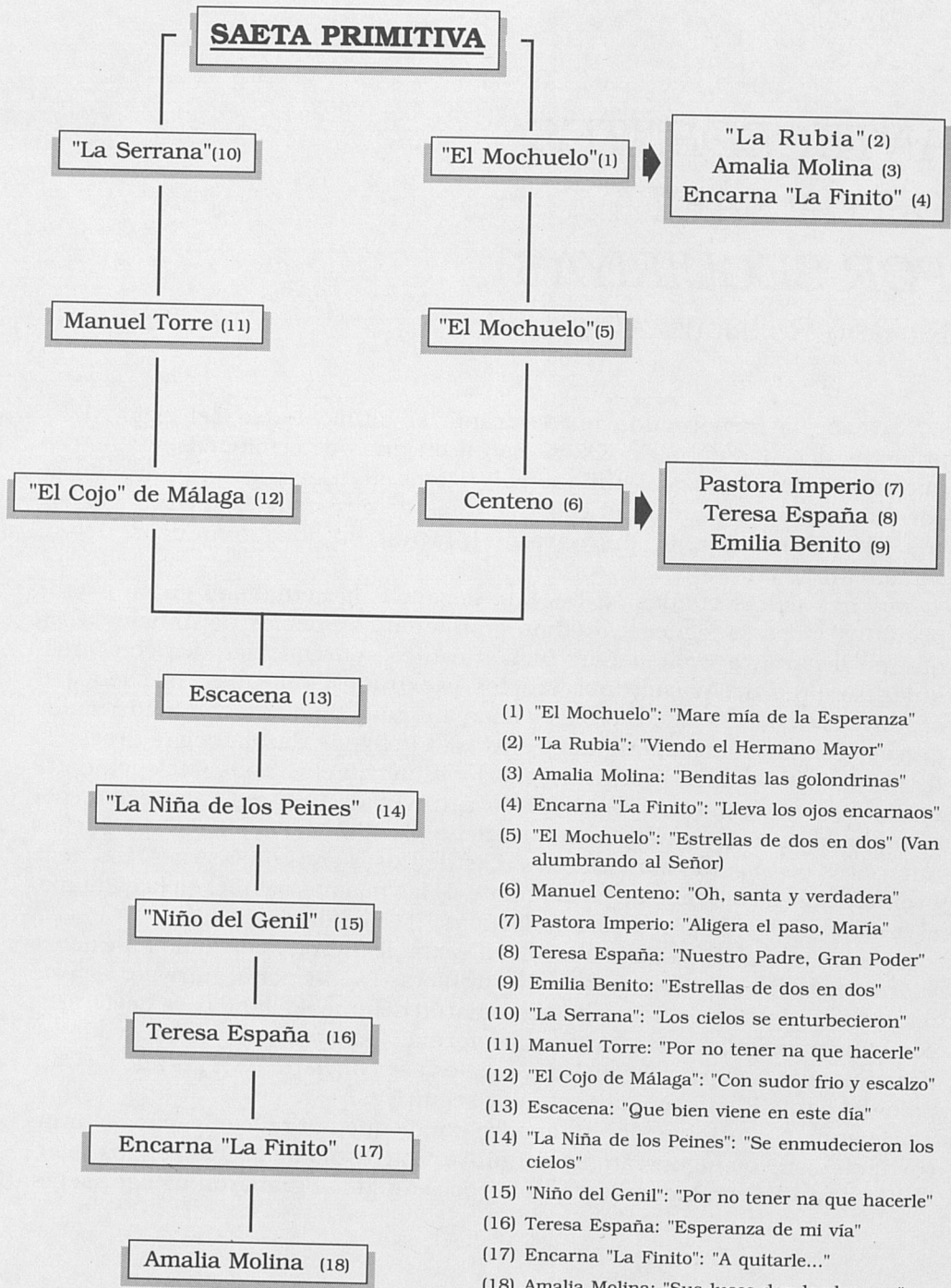
RICARDO RODRÍGUEZ COSANO.

No cabe la menor duda que, durante el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, se cantaron unas determinadas saetas con una misma línea musical aunque con ligeras matizaciones al interpretarse por diferentes cantaores y al copiarse unos de otros, generalmente, de viva voz al encontrarse la discografía (placas) en los comienzos de su comercialización.

Muchas de las citadas saetas han llegado a la actualidad en su estado primitivo, pues se siguen cantando en diferentes pueblos de Andalucía, ya que no llegaron a evolucionar. Dichos cantes son considerados como reliquias sonoras del pasado por propios y extraños. Así pues, la saeta por seguiriyas tiene sus raíces en las saetas antiguas de Marchena (nada tienen que ver con las cuartas, quintas y sextas), Puebla de Cazalla, en la provincia de Sevilla, Arcos de la Frontera (Cádiz) y Alhaurín el Grande (Málaga), entre otras, que no se hayan popularizado a través de la discografía como, por ejemplo, las que se cantaban en Casariche (Sevilla), del mismo grupo que las anteriores con ligeras matizaciones. Las de Casariche con las de Arcos de la Frontera sólo se diferencian en el remate de las mismas ya que, en la gaditana, el final se hace más largo como adorno de despedida.

Luego, los cantaores, a la susodicha saeta, le fueron aportando inflexiones y giros de la voz para recomponer las primeras saetas por seguiriyas. De esta manera, los cantaores flamencos la tomaron del pueblo llano para devolverla, con el tiempo, forjada en las diferentes formas flamencas. Así pues, lo que, en principio, fue una popular melodía religiosa se convierte, con los años, en un palo del cante Flamenco: la saeta por seguiriyas.

He aquí, a continuación, un cuadro donde quedan reflejadas las distintas corrientes que configurarán, en definitiva, este estilo de saetas con los intérpretes y cantes correspondientes a la época donde se grabaron dichas saetas:





De lo reflejado con anterioridad, se puede deducir con bastante exactitud que, en principio, existía un cántico sencillo que constituye lo que denominamos Saeta Primitiva que los cantaores anónimos cantaban al paso de las procesiones de Semana Santa. Pues bien, ahí, bebieron los cantaores flamencos para comenzar a grabar ya que sus saetas coinciden, en su línea melódica, con aquellas que no evolucionaron como quedó expuesto anteriormente. De esta manera, se puede entender que Antonio Pozo "El Mochuelo" fue el que primeramente, con toda seguridad, llegó a grabar este estilo de saetas por coincidir, con bastante similitud, con algunas de las primitivas saetas que han llegado hasta nosotros.

He aquí, los textos correspondientes a las saetas interpretadas por "El Mochuelo" y "La Rubia" dentro de la más desnuda llaneza:

"El Mochuelo"

- 1 Madre mía de la Esperanza,
- 2 Madre del divino Verbo;
- 3 échale la bendición
- 4 " " "
- 5 a esos pobres macarenos.

- 1 Estrellas de dos en dos,
- 2 luceros de cuatro en cuatro
- 3 van alumbrando al Señor
- 4 " " " "
- 5 la noche del Jueves Santo.

- 1 Jueves santo murió Cristo,
- 2 Viernes le hicieron el entierro,
- 3 Sábado resucitó
- 4 " "
- 5 Domingo subió a los cielos.

"La Rubia"

- 1 Viendo el Hermano Mayor
- 2 que la lluvia no cesaba,
- 3 mando que la procesión
- 4 la metan en Santa Clara
- 5 por ser parroquia Mayor.

Hemos de hacer constar que, al final del segundo verso, hay una cadencia característica que, posteriormente, dejaría de hacerse para ligar este verso con el tercero como primer aporte flamenco o bien transformar dicha cadencia en un repliegue de la voz. También, en dicha saeta, existen modulaciones cadenciales al final de los versos tercero y cuarto y en el remate de despedida. Como puede verse, esta saeta primitiva, que interpretaran "El Mochuelo" y "La Rubia", tiene cinco versos que forman un sólo cuerpo melódico.



A continuación, queda reflejado el esquema musical de los dos primeros versos de esta sencilla y llana saeta:

"El Mochuelo"

Ma - dre mí - a de la Es - pe - ran - za

Ma - dre del di - vi - no ver - bo

Así pues, en el pentagrama, queda anotado el cauce melódico por donde pasan "El Mochuelo" y "La Rubia" como portadores de la saeta sacada del pueblo y entregada a la afición por medio de las primeras placas que salen al mercado discográfico con toda probabilidad.

Hay otras dos saetas de "El Mochuelo" dentro de la misma configuración melódica, que remata con los dos primeros versos de la toná del Cristo desdibujada al quedar incompleta. Estas son las letras de estas dos saetas:

- 1 En el patio de Caifás
- 2 habló Pedro y dijo así:
- 3 Yo no conozco a ese hombre
- 4 " " "
- 5 ni su discípulo fui.
- 1 Oh, Padre de almas
- 2 ministro del Señor...

- 1 Allí vienen las tres Marías
- 2 con los tres cáliz de plata
- 3 van recogiendo la sangre
- 4 " " "
- 5 que Jesucristo derrama.
- 1 Oh, Padre de almas
- 2 ministro del Señor...



Del susodicho remate de estas dos saetas que interpretara "El Mochuelo", nos ocuparemos en otro lugar.

La estela de este cante fue recogida por dos cantaoras sevillanas, Amalia Molina y Encarna "La Finito" que cantaron, dentro de su repertorio, esta saeta siguiendo fielmente el patrón propuesto, con las cadencias en las terminaciones de los versos. Traemos, a continuación, estos cantes que nos dejaron Amalia Molina y Encarna "La Finito":

Amalia Molina

- 1 Benditas las golondrinas
- 2 que vienen de dos en dos
- 3 a quitarle las espinas
- 4 " " "
- 5 a Jesús, Hijo de Dios.

Encarna "La Finito"

- 1 Lleva los ojos encarnaos
- 2 ... como lirios
- 3 como clavel ensangrentao
- 4 ... los martirios
- 5 que esta noche habrá pasao.

Hemos de hacer constar que Encarna "La Finito" deja esta sencilla saeta en el último eslabón, ya que alarga los versos y los llena de musicalidad al máximo, para que el propio Antonio Pozo "El Mochuelo" y Manuel Centeno configuren los primeros cambios en la evolución de este cante. También el primer verso queda conformado a la nueva moda flamenca.

Como puede comprobarse, "El Mochuelo" llegó a grabar hasta cinco saetas con la misma melodía. Sin embargo, también registró dos nuevas saetas con el mismo texto que otra que ya había grabado. De esta manera, hace tres versiones con la misma letra. Pues bien, referente a las dos saetas propuestas, hemos de indicar que "El Mochuelo" elabora una innovación al ligar el segundo verso con el tercero desapareciendo la cadencia característica del primitivo cante. Precisamente, hace tal innovación al cantar con "La Rubia" en la misma grabación. La saeta, a que hacíamos referencia, es "Estrellas de dos en dos" que "El Mochuelo" graba tres veces.

También Manuel Centeno llegó a grabar esta saeta dentro de su extenso repertorio en este cante. Centeno se sirve de la melodía de la saeta primitiva para cambiar el verso de entrada (verso 1). Referente a los versos 2 y 4, dicho cantaor modifica las cadencias terminales de dichos versos sosteniendo y alargando las mismas. Así pues, Manuel Centeno forja una nueva saeta a través de un cante más antiguo. Estas modificaciones suponen una innovación en un cantaor que tanto impulso le dió al cante por saetas. A continuación, quedan expuestas las dos saetas que interpretara Centeno dentro de su amplísimo repertorio:



1 Oh, santa y verdadera
2 donde está mi Dios enclavao;
3 manchó su blanca madera
4 con sangre que ha derramao
5 en sus delicadas venas.

1 El máspreciado clavel
2 el más justo Redentor
3 el que tiene más valer
4 eres mi Padre y Señor
5 Jesús, el del Gran Poder.

Siguiendo esta innovación en el segundo y cuarto verso, que hace con más rapidez, Pastora Imperio registró su voz en estas dos saetas:

"Aligera el paso, María"
"Donde vas Judas traidor"

El mismo patrón escogido por Manuel Centeno lo sigue también Teresa España para interpretar estas dos saetas dándole la dimensión de un pregón:

"Nuestro Padre Gran Poder"
"... lirios y nardos"

Sin embargo, Emilia Benito, aunque sigue el modelo propuesto por las anteriores cantaoras, aporta unas modificaciones que le dan un acento propio y personalísimo a su saeta. He aquí, sus dos cantes por saetas dentro de unos mismos tonos:

"Estrellas de dos en dos"
"Mare mía, la Esperanza"

Paralelamente al lanzamiento de las grabaciones de "El Mochuelo", sale a la luz de la afición al Cante Flamenco una placa donde intervienen "La Serrana" y Manuel Torre. Esta grabación supone, en el mercado discográfico, una auténtica revolución al interpretarse la saeta primitiva de otra manera totalmente distinta; ni más ni menos, la saeta se viste de ropaje flamenco en Jerez de la Frontera. Con toda seguridad, en los ambientes flamencos jerezanos, se le dió una nueva dimensión a la saeta primitiva que se cantaba por entonces, ya que Manuel Torre sigue con toda fidelidad a "La Serrana" completando dicha saeta. Esto quiere decir que Manuel Torre agrega el último tercio cuando, en realidad, la saeta se sigue interpretando incompleta durante algún tiempo después (una década o dos, ?) a pesar de la innovación del cantaor jerezano. En principio, no sabemos si dicha transformación fue obra de Manuel Torre o se cantaba ya, de esta forma, en Jerez de la Frontera.

De cualquier manera, estos cantaores jerezanos, al llegar a Sevilla, interpretan una saeta, aunque forjada en la saeta primitiva, la cual está impregnada de connotaciones flamencas. Así pues, se repiten fragmentos de los



versos y aparecen los primeros "ayes" que delimitarían los tercios de la saeta por seguiriyas. En definitiva, la sensación de cántico reinante hasta la fecha se transforma en expresión flamenca, quedando el cante patrón totalmente asimilado a un nuevo rasgo jondo.

Aquí, queda expuesto el texto de la saeta de "La Serrana" con las anotaciones convenientes:

- 1 Ay, los cielos (bis) se entubercieron
- Ay (poco marcado)
- 2 hubo eclipse de sol y luna, Ay
- 3 y le dan azotes crueles
- 4 al divino Redentor
- 5 amarraito a una columna.

En cuanto a la saeta de Manuel Torre, el mítico cantaor jerezano sigue la línea trazada por "La Serrana". Sin embargo, este cantaor va más lejos, en su grabación, ya que agrega un nuevo tercio quedando totalmente definido el espacio melódico de la saeta por seguiriyas. Lo curioso es que, durante bastante tiempo, se siguiera cantando la "saeta por seguiriyas incompleta"; es decir, la saeta sin los versos 6 y 7.

Esta es la saeta, a que hacemos referencia, con sus tres partes o tercios separados por los correspondientes "ayes":

- 1 Por no tenerle na que hacerle
- Ay
- 2 lo escupen y lo abofetean
- 3 y lo coronan de espinas
- 4 y la sangre le chorrea
- 5 por su carita divina
- Ay
- 6 y la sangre le chorrea
- 7 por su carita divina

Hay algo característico también en los textos del cante de "La Serrana" y Manuel Torre y es la aparición de diminutivos como "amarráito" y "carita" que no aparecen en otras saetas cantadas hasta la fecha.

La sobriedad y expresión flamenca de estos cantes sirvieron al Cojo de Málaga para expresarse por saetas. De esta manera, el cantaor malagueño, dentro de su extensa colección saeteril, interpreta las siguientes saetas cuando este cante sigue teniendo aún un sólo cuerpo melódico:

- "Con sudor frío y escalzo"
- "No tenía más que hacerle"
- "Como la noche estaba tan oscura"
- "Ya no tienen más que hacerle"
- "Madre mía de la Esperanza"
- "Madre mía de la Esperanza" (Eres reina de la Macarena)



Siguiendo el gráfico primero, veremos que ambas corrientes convergen en un grupo de cantaores, que recogiendo elementos de ambas tendencias van a forjar la materia de donde saldrá la "Saeta por seguiriyas completa". De esta manera, este grupo de cantaores, a partir de Manuel Escacena, se apoyan en ambas corrientes para ir aportando nuevos matices y la propia personalidad de cada uno. Así pues, estos cantaores incorporan, a veces, nuevos "ayes" en diferentes momentos de la saeta, sostienen musicalidad como apoyo al sentimiento y alargan los versos quitando sobriedad para aportar buen gusto. Todo ello dará lugar a una incipiente saeta por seguiriyas de la escuela sevillana para que todos los cantaores sigan, a continuación, cantando, primero, las dos partes ("Saeta por seguiriyas incompleta") y, luego, la saeta con sus tres partes o tercios ("Saeta por seguiriyas completa") como la cantó Manuel Torre.

A continuación, quedan expuestos los cantaores con las saetas correspondientes que cantaron dentro de este grupo donde aún la saeta contiene un sólo cuerpo musical:

Escacena

"Que bien viene en este día"

"No darle tantos martirios"

Referente a la primera saeta, hemos de decir que la palabra "hay" del segundo verso se confunde con el "ay" que canta Manuel Escacena ya que dicho cantaor alarga el mencionado vocablo acentuando la separación de los versos 1 y 2 que más tarde será una característica propia de esta saeta.

Este es el texto de dicha saeta que cantara Escacena:

- 1 Que bien viene este día
- 2 hay (ay) un eclipse extraordinario
- 3 le dió un insulto a María
- 4 antes de llegar al Calvario
- 5 estando Cristo en su agonía.

Seguidamente, se incorporan cuatro saetas con la misma impronta de "La Niña de los Peines". Dichos cantes se caracterizan por su elevado tono, musicalidad, sentimiento, largura y buen gusto, que hacen de este sencillo cante lo que después marcaría un importantísimo eslabón en el nacimiento de la saeta por seguiriyas:

"Se enmudecieron los cielos"

"Al son de roncadas trompetas"

"Ya lo llevan y ya lo traen"

"Por la puerta de Sión"

Siguiendo con la línea de sentimiento y buen gusto en la interpretación de este cante, inscribimos al "Niño del Genil" que marca espléndidamente sus dos saetas con acompañamiento del toque de guitarra precisamente; esta circunstancia pone la nota curiosa en la grabación de estos dos cantes:

"Por no tener na que hacerle"

"Que le aprieta la garganta"



Otra dimensión distinta, y será la nota diferenciadora en el futuro de este cante, es la largura expresiva en este estilo de saetas. Teresa España y Encarnación "La Finito" se acogen, desde el principio de sus saetas, a esta idea y su cante parece mucho más actual aunque falten los ayes característicos y el tercio final aún. Teresa España aporta solamente una saeta que corresponde al título: "Esperanza de mi vía" y Encarna "La Finito" aporta dos saetas: "A quitarle..." y "Tus lágrimas, Mare mía".

Por último, traemos un cante forjado en la melodía de la primitiva saeta, pero con unas características propias que suponen un intento más de alargar esta nueva saeta al intercalarlas unos "ayes" repletos de espontaneidad. Es una saeta con sello propio que fue recordada por Angelita Yruela que la grabó con posterioridad, emulando a la sevillana Amalia Molina. Esta es la saeta que cantara dicha cantaora:

Amalia Molina

- 1 Sus luces dan dos luceros
- 2 Ay los jázmines su olor Ay
- 3 lloran los hombres más fieros
- 4 " " " Ay
- 5 pasa la madre de Dios.

Escuchadas las primeras saetas de "El Mochuelo" y "La Rubia" y las últimas de Teresa España, Encarna "La Finito" y Amalia Molina, se aprecia una notable evolución, sin que este cante haya dado el salto definitivo hacia la "saeta por seguiriyas incompleta".

Hay varios cantaores que quisieron explicar la reflejada evolución dentro de un mismo título para que, de esta manera, quedase claro que la saeta por seguiriyas tiene su origen en una determinada saeta primitiva que se revistió de ropaje flamenco.

En primer lugar, veamos el título que cantara Pepe Marchena que consta de tres saetas:

"Las cumbres se estremecieron"
"Sólo el Calvario quedó"
"El aire de majestad"
(A su majestad enclavaron)

LOS GRANDES CANTAN SAETAS

Perfil MC-560

(Con Juanito Valederrama, Pepe Pinto y Canalejas)

La primera saeta "Las cumbres se estremecieron" y la segunda, "Sólo el Calvario quedó" son idénticas en la melodía donde el cantaor interpreta solamente los cinco versos de los que se compone esta saeta, de la que venimos haciendo referencia, con raíces marcheneras sin más aditamentos flamencos.

Referente a la última "El aire de majestad", la misma se recompone a partir de la melodía de las anteriores. De esta manera, Pepe Marchena agrega



a esta saeta los "ayes" correspondientes para formar la "saeta completa por seguiriyas".

Veamos un nuevo ejemplo; esta vez, en la voz de Manuel Zapata, cantaor de Arcos de la Frontera, donde pasa, a partir de una parte totalmente definida en la actualidad -saeta por seguiriyas-, a la saeta antigua de su pueblo siguiendo este texto:

Saeta por seguiriyas

Por qué no te detienes
Judas en la venta
Ayes
No maltrates a ese cordero

Saeta Vieja de Arcos

que ya su Mare va detrás
" " "
y te dará mucho dinero
" " "
pa que aumente su caudal

Músicas Andaluzas de la Semana Santa
Centro de Estudios de Sonido S. A. AMDD-110

Este ejemplo se podría considerar como una saeta híbrida por las características que en ella concurren. Sin embargo, este cante nos puede servir para demostrar claramente que, de las saetas antiguas de un determinado estilo, anotado en un principio, a las actuales por seguiriyas y viceversa, se puede pasar fácilmente por partir las mismas de un mismo esquema melódico.

Por último, traemos, a continuación, tres saetas de una misma grabación que responden a un mismo tono musical que, al parecer, se escucharon durante algún tiempo en Sevilla, según la versión de Angelita Yruela.

Saeta Primitiva

"La Virgen subió al cielo"

Saeta antigua de Sevilla (Amalia Molina)

"Benditas las golondrinas"

Saeta antigua de Sevilla (Amalia Molina)

"Sus luces dan los luceros"

(Tiempo Flamenco. Saetas Litúrgicas y Flamencas)
Fundación Andaluza de Flamenco.

Si escuchamos detenidamente estos cantes, comprobaremos que las tres saetas tienen un solo cuerpo melódico como corresponde a este estilo de saeta reseñado con anterioridad. Sin embargo, en la primera saeta, no hay ningún signo que modifique la saeta primitiva. En la segunda, ya aparecen



unos "ayes" en el cuarto verso y, en la última, nos encontramos con estas inflexiones de la voz en tres ocasiones, según la versión de Amalia Molina.

De todo lo expuesto se deduce que había una saeta que se popularizó por los diferentes rincones de la geografía cantaora andaluza, durante los siglos XIX y principio del siglo XX.

Que dicha saeta fue enriqueciéndose con los distintos matices melódicos, al ir propagándose de un sitio a otro.

Que aún quedan algunas saetas que siguieron cantándose en su estado primitivo, como las de Arcos de la Frontera, Marchena, Puebla de Cazalla y Alhaurín el Grande entre otras. Se trata de una misma melodía, con ligeras matizaciones.

Que, en principio de las grabaciones (placas), primera y segunda décadas del siglo XX, con toda seguridad, algunos cantaores como "El Mochuelo", "La Rubia", Amalia Molina y Encarnación "La Finito" la toman directamente del pueblo, para interpretarla con las mismas cadencias que los cantaores anónimos.

Que, posteriormente, algunos de estos cantaores como, por ejemplo, Antonio Pozo "El Mochuelo" y después Manuel Centeno comenzaron a imponer las primeras innovaciones a este sencillo cante de saetas.

Que, paralelamente a las primeras grabaciones discográficas de los cantaores citados, surge una grabación de Manuel Torre y "La Serrana" que supone una auténtica revolución en la manera de interpretar la primitiva saeta.

Que, por último, otros cantaores como Manolo Escacena, "La Niña de los Peines", "El Niño del Genil", Teresa España, Encarna "La Finito" y Amalia Molina, entre otros, tomando aportes musicales y flamencos de ambas tendencias, forjarán con apoyaturas propias, una saeta que irá evolucionando definitivamente, hacia la "saeta por seguiriyas completa".



*La cantaora jerezana María Valencia "La Serrana",
primera mujer que grabó la saeta flamenca,
juntamente con Manuel Torre.*



POESÍA

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ DE LA ROSA "NIÑO MEDINA", (ARCOS, 1875 - SEVILLA, 1939)

ANTONIO MURCIANO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

MEMORIA DE UN CANTAOR

1. Su recuerdo

Figura de cartelera.
Tiento... Guajira... Romera...
Queda su eco en cada esquina
por Seguiriya fragüera,
por Soleá o por Bambera,
su eco de Levante y mina.

Festero de gracia fina,
del Puente a la Corredera
le aplaudían las golondrinas.
¿Cantaría la Arriera...?

Su Saeta fue divina.
¡De Arcos de la Frontera!
Nieto del Viejo Medina
el Rey de la Petenera.

2. Su copla

Tó aquél que más alto sube
más grande porrazo dá,
mira tú el Puente de Arcos
en lo que vino a parar.

Salgan canastitos
de San Juan de Dios
a pedir limosna pa el entierro de Riego
que va de por Dios.

La luz del entendimiento
me ha daído a comprender
que no hay fatiga más grande
que querer y no poder.

Dios mío que será ésto,
sin frío ni calentura
de pena me estoy muriendo.



Niño Medina.
Foto de 1905.



La yerbabuena se cría
en la corriente del agua,
yo no sé por qué hoy me olvías
si me has de querer mañana.

Es la vida del artista
continuo padecimiento,
que vivimos con tormento
y al parecer divertidos.
Lo pasamos distraídos
porque vivimos cantando.
La gente ignora pensando
y nuestra desdicha es tanta,
que mientras la boca canta
está el corazón llorando.

Toíto el pueblo está escuchando,
que está tocando Montoya
y está Medina cantando.

3. Mi brindis

Por Octubre nacería
y en Pesas del Reloj fué
juntito a Santa María.

La Petenera aún le llora
porque en su fuente bebían
Pepe y Tomás y Pastora.

Ole Medina, decían.
Don Ventero, sírvame
medio gorro de alegría.

Los sombreros a sus piés.
Viva su tierra que es mía
¡Cantaor, va por usted!

NOTAS DEL AUTOR

El cantaor José María Rodríguez de la Rosa "Niño Medina", nace en Arcos de la Frontera (Cádiz), el día 8 de octubre de 1875, en calle Pesas del Reloj, num. 19, hijo de Antonio Rodríguez Rosado, de profesión barbero, y de Antonia de la Rosa Linares; y nieto, por línea paterna, de José Rodríguez Romero -hijo de José y Concepción- y de Ana Rosado Villagrán.

Los padres, Antonio y Antonia, se casan en la parroquia de San Pedro, de Arcos, el 28 de noviembre de 1870, viviendo en calle Bóvedas, 47. La abuela Ana nace en Ubrique (Cádiz) y el abuelo José (Medina el Viejo), vivió en Arcos Jerez y Sevilla. Según unos documentos es natural de Arcos y, según otro, de la localidad gaditana de El Bosque.

José María Rodríguez de la Rosa "Niño Medina", vivió en Sevilla, en calle Butrón 19, en la casa de los Pavones, y murió, en dicha capital, calle Calatrava, 14. Dejó una amplia discografía, especialmente con la guitarra de Ramón Montoya.

(Partida de Bautismo del "Niño de Medina": Libro 50, folio 131 vtº, de la parroquia de Santa María. Su nacimiento está inscrito en el registro Civil de Arcos, tomo 5, al folio 72 vtº.).



HEMEROTECA Y BIBLIOGRAFÍA FLAMENCA:

FERNANDO QUIÑONES

Abrimos esta nueva sección, en la que iremos recogiendo, en cada número, una selecta antología de textos sobre nuestra Cátedra y el Flamenco, en general, extraídos de la Biblioteca, Hemeroteca y Archivos de la Cátedra de Flamencología. Y lo hacemos con el extenso comentario que mereció al poeta y flamencólogo, Fernando Quiñones, la aparición del primer número de la revista "Flamenco", antecesora de esta REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, hace 35 años. Fue en "ABC", de Sevilla, en octubre de 1960.

VARIACIONES SOBRE UN
MISMO TEMA

NOTICIA EN FORMA DE GUITARRA

A la tierra de España le ha nacido una nueva revista. Tal suceso carece en sí mismo de originalidad e incluso de interés; la revista, no. En un país en que entre otras tantas mantiene la manía de editar muchas revistas que nadie compra ni lee, que son flores de dos semanas o de un mes y cuyo solo objetivo es en no pocos casos el de conseguir y cobrar unas páginas de publicidad o el de satisfacer las pequeñas y mayores vanidades de una persona o de varias, el hecho de aludir -y precisamente en estas columnas- a la aparición de una revista nueva no puede carecer de significación.

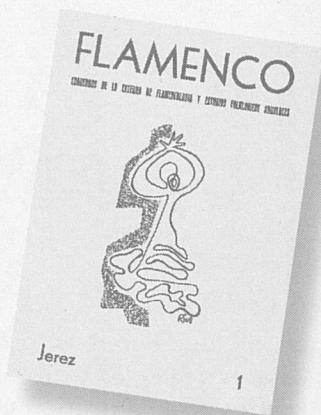
Por lo pronto, esta revista es la única que de su género se publica en el mundo. Como el fabuloso animal "catoblepas", citado por Plinio,

Cuvier y Borges, "Flamenco" cuenta de entrada con esta originalidad de ser única, y también con la debilidad -de su cuello en la bestia imaginaria, de su economía con respecto a la publicación-, que no le permitirá seguramente tener la cabeza levantada durante mucho tiempo. Mas esta circunstancia para nada le priva de su radiante singularidad ni del sentido que posee, y que ahora entreveremos.

"Flamenco" se edita en Jerez de la Frontera, y está enteramente dedicada al cante y baile del Sur. Sustanciosos ensayos, memorias, estudios, poemas, comentarios de actualidad, ni un anuncio, colman sus modestas páginas. Luce "Flamenco" un subtítulo tan rimbombante como lleno de interés: "Cuadernos de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces". El pueblo, pues, en su sustancia más directa y gratuita, lo que canta, ha sido elevado a cosa catedrática. Polos, soleares, seguiriyas, bulerías,



suenan desde ahora como asignaturalmente, y el término "flamencólogo", con el sufixo más antiguo y garantizador de todo el saber occidental, sustituye en cierto modo al raro adjetivo andaluz que distinguía al aficionado de auténtica importancia, al "cabal". Diplomas, libros, cursos, conferencias, polémicas, academias, se centran ahora, provincia de Cádiz abajo, en torno al lamento que dejó ir de pronto hace cincuenta o quinientos años (el cante, por desgracia, está casi sin fechas históricas solventes) un gitano recién huérfano, una lavandera encandilada por el amor o un alegre postillón del correo de Vélez. Glinka, Sargent, Debussy, Rimsky Korsakoff, Rainer María Rilke, Ravel, John Dos Passos, Tchaikowski, Manuel de Falla, Robert Ford, por citar algunas de las primeras y mayores inteligencias que atribuyeron al cante toda su importancia y universalidad, están como de enhorabuena por lo que ya hemos dicho y también por otros datos no reseñados por "Flamenco", y que sólo son insuficientes ejemplos de un hecho muy curioso y superior: porque un joven profesor australiano acaba de basar su tesis doctoral en nuestros cantes del Sur; porque en Suecia y en los Estados Unidos se ha vendido tanto como en España la antología grabada por la voz magna de Manolo Caracol; porque otra que la antecedió ha sido comentada en ochenta publicaciones extranjeras y obtuvo en París el



gran premio de la Academia Francesa del Disco; porque la Universidad de Bogotá incluye en sus programas de conferencias temas de lo "jondo" específica y científicamente tratados; porque invitados ambos como antaño se invitaba a Mozart o a Paganini, Rafael Romero fue a cantarle a Hiro-Hito, y Aurelio de Cádiz, a Isabel de Inglaterra...

Tales fenómenos exceden, naturalmente, los límites del odioso "color local", de la fácil estampita para el turista de paso e incluso la imagen de una Andalucía bullanguera, alocada y estúpida que no ha existido más que en cuatro vagos llamados a recoger hace ya mucho tiempo y en las películas de "Cifesa". Pero la intención de este artículo no es la de tomar las armas contra nadie, sino la de exponer un hecho sencillo: al cante, como de la mano de su nueva y creciente universalidad, le ha llegado ya su publicación, y ésta es además seria, suficiente, tan natural y tan sin esfuerzo en sus sumarios como puede serlo una revista sobre electricidad, medicina o literatura. Desde luego, no es fácil agotar en un solo y reducido texto el alcance y la cantidad de comentarios a que da origen una noticia tan provincial y sucinta. Hoy quizá nos ha sucedido aquello que Barrie propone en "The Little Minister": "La vida es un diario en que el hombre se propone escribir una cosa y compone otra...".

Fernando QUIÑONES



PAGINAS DE INFORMACION

ACTOS CULTURALES

EXITO DE LAS JORNADAS DE ESTUDIOS DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Los días 24, 25 y 26 de octubre del presente año, se celebraron las anunciadas VI Jornadas de Estudios de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, sobre el tema general de "El Flamenco en la Radio Andaluza", con arreglo al programa previsto y en la sede de la Real Academia de San Dionisio, de Ciencias, Artes y Letras.

La primera jornada estuvo a cargo del radiofonista José Marín Carmona (Pepe Marín), quien hablaría de "Mis flamencos, entre Málaga y Jerez". En la segunda jornada, intervino, el también radiofonista, Miguel Acal Jiménez, quien estudió los "Programas de flamenco en la radio sevillana" y, finalmente, cerraría estas Jornadas de Estudios, el director de la Cátedra de Flamencología y radiofonista, Juan de la Plata, quien quiso rendir homenaje, en su ponencia, a "Radio Jerez, Fernández Peña y otros adelantados del flamenco en la Radio". Las tres ponencias fueron seguidas de los correspondientes coloquios, con participación del numeroso público asistente.

En la sesión de clausura, recibiría un ramo de flores la viuda de Manuel Fernández Peña, considerado auténtico pionero jerezano en la programación

flamenca de la radio de Andalucía, ya que sobre 1950 emitía en Radio Jerez, su programa teatralizado "La Primera de Jerez" y, posteriormente, colaboraría, a partir de 1958, en varias series de programas radiofónicos, sobre flamenco, confeccionados por la Cátedra de Flamencología y presentando los anuales concursos de saetas de dicha emisora, festivales y otros espectáculos de canto y baile.

Labor que, más tarde, continuaría promocionando, en Granada y Sevilla, como director de las emisoras C.O.P.E., en dichas capitales andaluzas, hasta su fallecimiento en 1983. Fernández Peña, participó algunos años, en las tareas de la Cátedra de Flamencología, como secretario de su junta de gobierno.

AULA UNIVERSITARIA DEL ARTE FLAMENCO EN JEREZ

Promovida su creación por un grupo de estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad de Cádiz, con sede en Jerez, quedó inaugurado oficialmente, en el seno de dicha Facultad, con la colaboración del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Relaciones Institucionales de la UCA, el Aula Universitaria del Arte Flamenco, para el "estudio, divulgación, defensa y promoción de dicho arte", con la intención de "dotarlo de la verdadera importancia que encierra, incorporándolo



lo a la vida de la Universidad", según queda recogido en los fines fundacionales, Artº 1º de Estatutos de dicho Aula.

La sesión inaugural, el 30 de octubre, presidida por el decano de la Facultad de Derecho y otras autoridades académicas de la UCA, así como por el director del Aula, José María Castaño Hervás, contó con la ilustración del cantaor jerezano, Manuel Soto "Sordera", acompañado a la guitarra por Antonio Higuero. Al acto asistieron representantes de la mayoría de las entidades flamencas de la provincia de Cádiz, y la Cátedra de Flamencología se quiso sumar a dicho acontecimiento, donando un importante lote de libros sobre tema flamenco, para la biblioteca del nuevo Aula.

Las lecciones del curso introductorio al arte flamenco, dieron comienzo en el citado Aula, el día 16 de noviembre, con la pronunciada por el director de la Cátedra de Flamencología, Juan de la Plata, quien habló de "Los orígenes remotos del flamenco"; siguiendo la profesora María Isabel Osuna Lucena, de la Universidad de Sevilla, sobre "Las vinculaciones con las músicas árabes, judía y litúrgicas, en los orígenes"; el autor Rafael Fernández Suárez, sobre "Los cinco sentidos del cante", con ilustraciones del cantaor Fernando de la Morena y el guitarrista Moraíto (hijo); y una disertación sobre "El folklore andaluz", que cerró el curso, el pasado 14 de diciembre, a cargo del flamencólogo y director del Aula de folklore de la Cátedra de Flamencología, y secretario de la misma, Manuel Naranjo Loreto.

AULA DE FLAMENCO DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA.

El Aula de Flamenco del Servicio de Actividades Culturales del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Murcia, tras la celebración

de sus pasados cursos de verano, con bastante éxito de participantes, abrió de nuevo sus puertas, el pasado 17 de noviembre, para ofrecer un recital de cante, a cargo del cantaor linarense, Manolo Romero, acompañado a la guitarra por Antonio Piñana.

La velada artística tuvo por marco la sala "Isidoro Máiquez" del Colegio mayor Azarbe, y fue presentada por José Martínez Hernández, según comunicación que recibimos por gentileza de Alfonso Carmona, de la Facultad de Letras de la Universidad del Mar (Universidad de Murcia).

INVESTIGACIÓN

CONVOCATORIA DE BECA SOBRE FOLKLORE.

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, con la colaboración del Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore (CIOFF), al objeto de fomentar la investigación en el campo de la Cultura Tradicional, deciden establecer con carácter anual una beca de investigación, en favor de cuantas disciplinas estén contenidas dentro de este campo de investigación.

La beca correspondiente a este año 1995 se dedica al tema "Baile, danza y música popular (canción e instrumentos populares), relativas a cualquiera de las diferentes cultural del territorio español".

Podrán optar a esta beca, personas o equipos de trabajo formados al efecto, de forma individual o colectiva, y el trabajo propuesto deberá realizarse dentro de un período máximo de un año. Es decir, a lo largo de todo el año 1996, pues la convocatoria, que está dotada

ASI CANTA NUESTRA TIERRA
EN NAVIDAD

CONCIERTO FLAMENCO

Vol. 13



Sevilla
CAJA SAN FERNANDO
Jerez



con la cantidad de setecientas cincuenta mil pesetas, dá como plazo para presentar la documentación, hasta el día 30 de diciembre del presente año.

Toda documentación debe enviarse al Apartado de Correos, 467 -06080 Badajoz; o a la sede de CIOFF-España, en calle Afligidos num. 4, 2º - 06002 Badajoz, donde se resolverán cuantas consultas deseen realizarse, en relación con esta convocatoria.

DISCOGRAFÍA HISTÓRICA

LA ANTOLOGÍA DE HISPAVOX OBJETO DE ESTUDIO.

Dentro de su V Ciclo Cultural Flamenco, celebrado en el pasado mes de noviembre, la peña flamenca "El Mirabrás", de Fernán-Núñez (Córdoba), ha tenido el gran acierto de estudiar la discografía de la célebre antología, publicada por el sello Hispavox, en 1955, y que mereciera el gran premio de la Academia Francesa del Disco. Dicha Antología estuvo realizada, bajo la dirección del guitarrista jerezano Perico "El del Lunar", con textos del profesor Tomás Andrade de Silva, catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Esta antología marcó un hito en la discografía moderna del flamenco, cuando apenas acababan de desaparecer las viejas placas de pizarra, con el recién llegado microsurco, y supuso para el aficionado el descubrimiento de cantes e interpretes que les eran prácticamente desconocidos.

La ya célebre "Antología del Cante Flamenco", de Hispavox, junto a sus protagonistas y su significado histórico, fue estudiada brillantemente por los críticos José Manuel Gamboa, Andrés Raya y Agustín Gómez, en sendas conferencias.

HONORES Y DISTINCIONES

"COMPÁS DEL CANTE" A ENRIQUE MORENTE Y A LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA.

El pasado mes de noviembre, se reunió el jurado de la distinción "Compás del Cante", que anualmente otorga la firma Cruzcampo, de Sevilla, concediendo por mayoría de votos, el correspondiente a 1995, al cantaor Enrique Morente.

Igualmente y, por primera vez, por unanimidad del jurado, le fué concedida una Mención Especial de dicha distinción, a la Cátedra de Flamencología, de la Universidad de Cádiz, con sede en Jerez, por su continuada labor en pro del flamenco, a través de casi cuarenta años ininterrumpidos de actividades.

EL HOMENAJE AL POETA ANTONIO MURCIANO

Desde estas páginas, tanto la Cátedra de Flamencología, como cuantos confeccionamos esta revista, queremos sumarnos afectuosamente, al merecido homenaje que el día 15 del presente mes de diciembre, se le rindió en el Teatro-Cine Imperial de su Arcos natal, al admirado poeta y flamencólogo, Antonio Murciano González, por su dilatada obra dedicada al flamenco, tanto en verso como en prosa.

En este homenaje, organizado por la Federación de Peñas Flamencas de la Provincia de Cádiz, actuaron entre otros conocidos artistas, las cantaoras Encarnación Marín "La Sallago", Mariana de Cádiz y Tina Pavón; los cantaores "Perrero de Paterna", Rancapino, Diego "Rubichi" y "Canela" de San Roque, amén de la bailaora Sara Baras y los guitarristas Manuel Lozano "El Carbonero", Antonio Jero y Pascual de Lorca.



EL FLAMENCO EN LOS PREMIOS ANDALUCÍA DE CULTURA

Nos congratulamos de que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, haya tenido el acierto de incluir el Flamenco (Cante, Baile y Toque), entre los Premios Andalucía de Cultura y Premios Andalucía Joven de Cultura, respectivamente, en su convocatoria 1994, hecha pública el pasado mes de noviembre y cuyas candidaturas pudieron presentarse hasta el día 11 de diciembre de 1995, haciéndose público el fallo del jurado los días 19 y 20 de este mismo mes.

Al desaparecer, muy acertadamente, el premio "Llave de Oro del Cante", la Consejería de Cultura ha sabido ser sensible al deseo de artistas, entidades y aficionados de que el Flamenco fuera incluido entre los Premios de Cultura.

DISCOS

UN NUEVO VOLUMEN DE "ASÍ CANTA NUESTRA TIERRA EN NAVIDAD"

Siguiendo con una encomiable trayectoria, la Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, presentó en ambas ciudades el volumen decimotercero de su magnífica colección de villancicos "Así canta nuestra tierra en Navidad", producido en colaboración con RTVE.

Coordinada eficazmente por el flamencólogo José María Velázquez-Gaztelu, la nueva grabación recoge una serie de villancicos, interpretados por el Coro de la citada Caja, dirigido por el guitarrista jerezano Manuel Morao y la actuación extraordinaria, como solistas, de los cantaores Carmen Linares y José Menese.

CURSOS DE FLAMENCO

"FLAMENCO EN GRANADA", EN DICIEMBRE

Entre los días 3 al 16 de diciembre de 1995, la escuela Carmen de las Cuevas celebró sus cursos y clases de baile y guitarra, bajo el enunciado "Flamenco en Granada", en la Cuesta de los Chinos 15 del barrio del Albaicín. 18010 Granada, (Telf. (9) 58- 221062).

Este Centro Flamenco organiza varios cursos al año, tanto para principiantes, como para profesionales y niveles muy avanzados, variando los precios según los casos. El maestro de guitarra es Miguel Angel Cortés; no figurando en programas el nombre de la maestra de baile.

Estos cursos de diciembre, se complementaron con un coloquio sobre "Flamenco y siglo XXI", celebrado el día 2; un debate sobre "Juan Habichuela, figura humana y artística", el día 4; conferencia de Miguel A. González, crítico flamenco de "Ideal" de Granada, sobre "Granada y la guitarra flamenca", el día 5; y la conferencia de Félix Grande, sobre "García Lorca y el Flamenco", el día 6.

BORDON



ALGO DE LO QUE SE HA DICHO SOBRE EL PRIMER NÚMERO DE LA "REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA"

Al cerrar este segundo número de nuestra REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA no tenemos por menos que agradecer las numerosas muestras de cordial acogida que, por parte de críticos, flamencólogos y profesionales tuvo indudablemente la aparición del primer número de esta publicación, especializada en la investigación del Arte Flamenco, con la que la Cátedra de Flamencología y Tradiciones Populares Andaluzas cumple una vieja aspiración, prácticamente mantenida desde su fundación, hace treinta y siete años.

Como prueba de nuestro agradecimiento, queremos dejar constancia de algunas de las reseñas que han llegado a nuestra Redacción, así como también de algunas de las muchas palabras de aliento, recibidas por parte de investigadores y profesores de Universidad que nos han hecho el honor de leer nuestra revista.

UNA VIEJA ASPIRACIÓN QUE SE HACE REALIDAD

"...La vieja aspiración de la revista de la Cátedra de Flamencología se hace realidad. Han tenido que transcurrir más de 30 años para que la referida institución flamenca y jerezana, pudiera poner en manos del lector interesado, del estudioso y de cuantos profesionales y aficionados del mundo flamenco lo quisieran, una publicación digna, seria, concienzuda, que trate de aportar el máximo de luz al más amplio de los conocimientos, sobre el no siempre bien entendido mundo del flamenco... La REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA pues, nace bajo los mejores auspicios; ojalá que su vida sea larga y fecunda para bien de la investigación, los estudios y ensayos sobre el flamenco".

(PEPE MARÍN. Crítico. "INFORMACIÓN". Jerez, 12 agosto 1995).

UNA REVISTA HISTÓRICA, PUNTO DE APOYO Y ARRANQUE

"Una revista histórica, titulada "Flamenco", que ahora se reproduce en sus tres números, dentro de esta nueva REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, y que ha servido de punto de apoyo y de arranque, para la que tan brillantemente se acaba de editar por la prestigiosa cátedra jerezana, adscrita a la Universidad de Cádiz, y en cuyo primer número han colaborado firmas flamencólogas tan solventes, como Teresa Martínez de la Peña, los profesores Alfredo Arrebola y Daniel Pineda Novo, Juan de la Plata, Manuel Naranjo Loreto, el profesor Bernard Leblón, de la Universidad francesa de Perpiñán, el flamencólogo Félix Grande y el poeta jerezano, nacido en Rota, Angel García López, premio nacional de literatura. La revista, además, se completa con una decena de pági-



nas, dedicadas a la información cultural del mundo del flamenco".

("DIARIO DE JEREZ". Jerez, 13 agosto 1995).

LA "REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA", AL SERVICIO DEL FLAMENCO

"Una nueva publicación acaba de salir a la luz. Se trata de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA. Es editada por la Cátedra de Flamencología de Jerez y cuenta con el patrocinio de la Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, además del Ayuntamiento de Jerez y el Centro Andaluz de Flamenco. Esta revista pretende tomar, después de treinta y cinco años, el testigo de "Flamenco", cuadernos de trabajo editados en 1960 por la misma Cátedra. En aquella ocasión, apenas se sacaron tres números a la calle.

La REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA estará dedicada prioritariamente a la publicación de trabajos de investigación, estudios y ensayos. Persigue seguir estando al servicio del flamenco, como cultura emblemática del pueblo andaluz".

("HUELVA INFORMACIÓN". Huelva, 23 agosto 1995).

INCLUYE ILUSTRACIONES Y ESTÁ BIEN ESTRUCTURADA

"Incluye ilustraciones y está bien estructurada, con una diagramación a dos columnas que facilita la lectura... En su editorial, quiere dejar claro que "aún contando con el medio centenar de miembros de la Cátedra, como amplio equipo de colaboradores, no quiere ser en absoluto un coto cerrado para otros investigadores, estudiosos y ensayistas, por lo que, desde este primer mo-

mento de su aparición, modestamente abre y ofrece sus páginas a todo trabajo riguroso y documentado que sea completamente original e inédito".

(J.I. La Casa. Crítico. "ABC". Sevilla, 25 agosto 1995).

TRIBUNA PARA ESTUDIOSOS E INVESTIGADORES

"... nace para que los nuevos estudiosos del flamenco tengan una tribuna, desde la que poder dar a conocer las conclusiones de sus trabajos de investigación, de tanto interés para todos los que amamos esta importante manifestación artística".

(MANUEL BOHÓRQUEZ. Crítico. "EL CORREO DE ANDALUCÍA". Sevilla, 1 septiembre 1995).

NACIMIENTO DESDE EL RIGOR

"Esta revista nace desde el rigor y, aparte de reeditar aquellos viejos cuadernos y otras páginas de información, asoma con el interés legítimo de tesis firmadas por Teresa Martínez de la Peña, Alfredo Arrebola, Daniel Pineda Novo, Juan de la Plata, Manuel Naranjo, Bernard Leblón, Félix Grande y Ángel García López".

(MANUEL M. MARTÍN. Crítico. "DIARIO 16". Sevilla, 1 septiembre 1995).

TESTIMONIO DE RIGOR INVESTIGADOR

"Jerez, desafortunadamente, ha estado ausente de una encomiable labor, de la que precisamente fue pionera. Incomprensiblemente, pero cierto. Por eso ahora, con la salida de REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, nue-



va publicación semestral de la Cátedra de Flamencología (...) se impone algo que no es recuperar el tiempo perdido, lo cual es imposible, sino un compromiso sumamente importante: dar testimonio de un rigor investigador, orientador y crítico de la máxima calidad en torno al flamenco...

Esperemos que REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA viva muchísimos semestres y ocupe el lugar que le corresponde entre las publicaciones de su especialidad, dado que está llamada a ser la primera, como le corresponde por la responsabilidad de su origen editorial".

(MANUEL RÍOS RUIZ. Escritor y flamencólogo. "DIARIO DE JEREZ". Jerez, 13 septiembre 1995).

LA REEDICIÓN DE "FLAMENCO", UN ESTUPENDO RESCATE

"¡Enhorabuena por la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA y muchísimas gracias por enviármela! Ha sido un gran acierto incluir el contenido de aquellos números de la inencontrable "Flamenco", un estupendo rescate".

(FÉLIX GRANDE. Escritor y flamencólogo. Madrid, 12 septiembre 1995).

BIEN PENSADA, PRESENTADA Y CÓMODA DE LEER

"Gracias por el envío de esta REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, bien pensada, presentada y cómoda de leer. Bastante interesante su contenido, en este su primer número. Ahora, a ver si los *gachés* del *jurdó* siguen *endiñándolo*... Enhorabuena por esa REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA".

(LUIS CABALLERO. Cantaor. Mairena del Aljarafe (Sevilla), 6 agosto 1995).

CONFIANZA EN SU CONTINUIDAD

"Enhorabuena por la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA. Confío en que podáis seguir editándola".

(CARLOS ARBELOS. Fotógrafo. Sevilla, 10 septiembre 1995).

UN AUTÉNTICO PLACER LA LECTURA DE LA REVISTA

"Ha sido un auténtico placer la lectura de la REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA... Muy interesante su contenido y acertadísimo el diseño. ¡Felicidades!... Nuevamente felicidades por esta joya".

(EMILIO JIMENEZ DÍAZ. Periodista. Triana, Sevilla, 11 septiembre 1995).

A LA CABEZA DE LAS CORRIENTES MÁS FLAMENCAS

"Me ha dado mucha alegría recibir esta REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA... Es cierto que Jerez, una tierra pura flamenca, tenía en falta pocas cosas, quizás muy pocas, para estar a la cabeza de las corrientes más flamencas de nuestro país; creo que esta revista es más que un grano de arena, para la consecución de este fin. Por eso quiero felicitaros y daros ánimos, para que no sea ni la primera ni la última".

(JOSÉ M^a. MOLERO. Guitarrista. Madrid, 26 septiembre 1995).

LA MEJOR PUBLICACIÓN SOBRE FLAMENCO

"De nuevo, quiero felicitaros por la espléndida REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA, la mejor publicación sobre el Arte Flamenco".

(DANIEL PINEDA NOVO. Flamencólogo. Sevilla, 13 agosto 1995).



ÚTIL, DOCUMENTADA, SERIA

"Muchas gracias por el envío de la nueva revista de la Cátedra. Útil, documentada, seria. Mi enhorabuena".

(ALFONSO CARMONA. Facultad de Letras. Universidad del Mar. Murcia, 13 noviembre 1995).

ESPLÉNDIDA REVISTA

"Muchas gracias por el envío del primer número de la espléndida REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA. ¡Adelante...!

(PEDRO MANUEL PAYÁN SOTOMAYOR. Profesor Titular de Filología Románica de la Universidad de Cádiz. Cádiz, 20 noviembre 1995).

LA
TERCERA EDICIÓN
DE LA

**REVISTA DE
FLAMENCOLOGÍA**

correspondiente al 1º Semestre de 1996,
aparecerá EN EL PRÓXIMO MES DE MAYO.

RESERVE YA SU EJEMPLAR O SUSCRÍBASE,
escribiendo al Apartado 246
de Jerez de la Frontera (Cádiz). España.